CUB58Ø121

Dott. GIOVANNI SANTOPONTE

FOTOGRAFIA ARTISTICA

REGOLE E CONSIGLI PRATICI

PEI DILETTANTI

Con 35 incisioni e 4 tavole separate

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO

1900

PROPRIETÀ LETTERARIA

Livorno, Tipografia di Raffaello Giusti

A

H. P. ROBINSON

CHE

CON LA CAMERA OSCURA E CON LA PENNA

PRIMO

LA FOTOGRAFIA INNALZÒ A DIGNITÀ D'ARTE

QUESTO PICCOLO LIBRO

INTITOLA

L'A.

SOMMARIO

INTRODUZIONE . . . . . *Pag.* 1

Importanza pel dilettante fotografo della cognizione delle regole d'arte; fondamento di esse. – Necessità della loro applicazione alla fotografia. – Convenienza della specializzazione del lavoro fotografico.

CAPITOLO I. — **Dell'effetto artistico in fotografia** . . . . . „ 7

Fotografia antica e fotografia moderna. – Applicazione del metodo della pittura alla fotografia. — Possibilità di modificare l'aspetto del vero durante la posa o lo sviluppo o la stampa. – Della personalità artistica in fotografia. — La fotografia non è soltanto mezzo di riproduzione, ma di espressione.

CAPITOLO II. — **Dei vari modi di fare fotografie artistiche** . . „ 17

La sola fotografia documentaria esclude l'intervento dell'arte. — L'arte nella riproduzione di un dato oggetto. – Principali elementi che modificano l'aspetto del vero, e criterî da seguire nella scelta. – La fotografia applicata all'esecuzione di composizioni artistiche.

CAPITOLO III. — **Della prospettiva** . . . . . „ 24

Chiaroscuro e prospettiva. – Prospettiva lineare e prospettiva aerea. – Fattori d'una corretta prospettiva lineare in fotografia. – Angolo, distanza focale e qualità dell'obbiettivo. — Posizione della camera oscura. – Punti e linee d'ogni composizione. – L'orizzonte e la sua altezza. – Il punto di vista e la sua posizione. – La distanza dell'apparecchio dall'originale. – La prospettiva aerea in fotografia.

CAPITOLO IV. — **Del chiaroscuro** . . . . . „ 46

Definizione del chiaroscuro. – Possibilità pel fotografo di regolarne gli effetti. — Alcuni principî fondamentali. – La legge del contrasto di Leonardo da Vinci. – Effetti alla Rembrandt. – Un paragone del Tiziano. – Unità e ampiezza. – Distribuzione della luce nel quadro. – Il chiaroscuro quale mezzo di espressione. – Gli effetti controluce in fotografia e modo di ottenerli. – Lo studio delle opere dei maestri.

CAPITOLO V. — **Della composizione** . . . . . „ 54

Che cosa sia la composizione. — Suoi requisiti. – L'armonia e mezzi per raggiungerla. – L'unità. – La ripetizione. — La varietà. – Sistemi di composizione: la diagonale, la piramide o il triangolo. — Altre forme. – La simmetria. — Conclusione.

CAPITOLO VI. — **Della genesi e dell'esecuzione d'un quadro fotografico** . . . . . *Pag.* 63

Un quadro è la rappresentazione d'un'idea. — Quali idee possono costituire un quadro. — Necessità dell'osservazione. — La naturalezza. — Lo studio del soggetto. — Primi lavori. — La esecuzione di composizioni fotografiche. — Lo studio dei grandi maestri antichi e moderni.

CAPITOLO VII. — **Dei principali soggetti fotografici** . . . . „ 79

Avvertenza preliminare. — Paesaggi. — Indicazioni generali; Dei cieli nei paesaggi; Delle figure nei paesaggi. — Soggetti di genere. — Gruppi. — Ritratti. — Ritratti di bambini. — Monumenti. — Animali.

CAPITOLO VIII. — **Del materiale e dei procedimenti fotografici dal punto di vista della fotografia artistica** . . . . . „ 106

Camere oscure, con piede e a mano. — Obbiettivi. — Otturatori. — Superfici sensibili. — Esposizione. — Accessori per la posa: fondi e reggi-teste (*Nota*. La forma della galleria vetrata). — Sviluppo. — Ritocco. — Processo positivo: Produzione dell'immagine; Colorazione e aspetto dell'immagine; Formato della prova; Montatura della prova. — Commiato.

Biblioteca dell'Artista fotografo . . . . . „ 143

Opere sull'Arte in generale. — Opere sulla Fotografia artistica.

AVVERTENZA. — Il lettore è pregato di prender nota che a pag. 77 lin. 3 dovevasi stampare *porgono* invece di *pongono*; così pure a pag. 93 lin. 10-11 si legge *Capitolo precedente* in luogo di *Capitolo V*; e finalmente a pag. 104 lin. 16 trovasi scritto *ingrandimento* mentre era da dire *proiezione*.

...la fotografia è da porre alla testa dei metodi per interpretare la natura in monocromo; e chiunque si accinga a studiarla con spirito imparziale dovrà ammettere non esistere nessun argomento che si opponga all'essere essa un mezzo di espressione artistica.

P. H. Emerson

DELLO STESSO AUTORE

Il primo passo del dilettante fotografo. — *Breve istruzione sull'uso delle macchine e sull'esecuzione delle operazioni fotografiche.* Un volumetto in-16 di 32 pag. in fitti caratteri con 10 fig. . . . . L. **0,50**

Manuale pratico di fotografia alla gelatina-bromuro, *secondo i più recenti perfezionamenti.* Terza edizione nuovamente riveduta e aumentata e in parte rifatta. Un volume in-16 leg. in tutta tela di XII-180 pag. con 77 fig. e 3 tav. . . . . L. **2 —**

L'obbiettivo fotografico. *Nozioni elementari circa il funzionamento, la fabbricazione, le forme, la scelta, il saggio, l'uso e la conservazione degli obbiettivi, con Appendice.* Un volume in-16 leg. in tutta tela di 120 pag. con 64 fig. e 1 tav. . . . . L. **1,60**

Annuario della fotografia e delle sue applicazioni. - *Anno I. 1899.* Un vol. in-16 di VIII-128 pag. con 41 fig. e 2 tavole. . . . . L. **1,25**

In preparazione:

Annuario della fotografia e delle sue applicazioni. - *Anno II. 1900.*

Il Fotografo in viaggio. — *Note pratiche pei dilettanti.* Un volumetto in-16 con 20 fig.

INTRODUZIONE

Il bello è l'armonica simmetria [1]
delle varie parti di un tutto fra loro.
DANTE.

Se dicessimo che osiamo sperare per questo libriccino un'accoglienza egualmente benevola da parte di tutti coloro cui passerà per mano, non affermeremmo il vero: noi temiamo al contrario che molti lettori, mal disposti dal sottotitolo di esso, gli faranno il viso dell'armi: « *Regole!* » esclameranno essi, « e perchè mai?... » e penseranno che non vi sarebbe stata ragione di mettere la fotografia alla portata di ognuno, se non fosse poi permesso di ritrarre ciò che si vuole, come e quando meglio piaccia. Purtroppo invece una delle ragioni per le quali la fotografia costituì per molti una occupazione di cui presto si sentirono stanchi, e che, dopo un momentaneo entusiasmo, trascurarono o abbandonarono a dirittura, è appunto l'inosservanza di certe regole elementari che il dilettante dovrebbe, al contrario, sempre aver presenti; essi facevano il ritratto ai loro amici e conoscenti ogni qualvolta ne

[1] Simmetria nel senso greco, cioè proporzione.

fossero richiesti, prendevano paesaggi d'ogni genere sol che riuscissero graditi all'occhio, procuravano di non tornare mai dalle loro escursioni senza aver usato tutte le superfici sensibili del loro apparecchio... e troppo spesso finivano col non stampare neppure i negativi così ottenuti!

Ma oggidì, come dice il Giovagnoli, si odia « l'Accademia, il Liceo, il Conservatorio, Aristotile, Orazio, Quintiliano, Longino, le regole, i precetti, la grammatica, il vocabolario, tuttociò che sa di limite, tuttociò che ha d'insegnamento, tuttociò che può inceppare in qualsiasi guisa la libera manifestazione del libero genio », [1] e poichè la fotografia divenne sì familiare, chi è al caso di potere colla camera oscura riprodurre tutto quanto cade sotto al suo sguardo, mal sopporterà che gli s'impongano precetti; ma, che noi sappiamo, la cognizione delle regole non fu mai d'ostacolo ai lampi del genio, il quale, quando occorra, sa emanciparsene, e, in secondo luogo, è ancora da dimostrare che in ogni fotografo principiante si celi un artista. « È bello quel che piace » odo obiettarmi; ma si può rispondere che per essere bella una cosa deve soddisfare a certe condizioni, nè basta che piaccia: e — lo disse anche Socrate — molte cose piacciono senza esser belle. Il gusto, non v'ha dubbio è l'indicatore istintivo della bellezza, ma solo in casi eccezionali potrà far senza delle norme dettate dall'esperienza. Lo scozzese Reid scrisse già: « coloro che pretendono non esservi nulla di assoluto in materia di gusto, ed essere il proverbio: sui gusti non si disputa, d'un'applicazione senza limiti, professano un'opinione insostenibile ». Invero la diversità dei gusti non esclude l'esistenza di un bello assoluto, nè la realtà del *buon* gusto, ancor chè questo si

---

(1) Giovagnoli R., *Meditazioni d'un brontolone*, pag. 7.

trovi in opposizione con quelli; allo stesso modo che il buon senso si trova spesso in contraddizione col senso comune, e non esiste meno per questo.

Qui occorre avvertire non essere nostra intenzione di proporre al dilettante delle regole rigorose entro cui, come argini insuperabili, costringerlo a procedere: noi vorremmo soltanto persuadere il lettore dell'utilità di certi principî generali dai quali non è bene allontanarsi di troppo senza giuste ragioni, giacchè non bisogna credere di aver del genio sol perchè s'ignorano le regole o le s'infrangono di proposito: ciò naturalmente, non esclude che sia verissimo entro certi limiti, anche in linea generale, quello che disse recentemente una grande artista a proposito della drammatica, cioè occorrere prima di tutto di acquistare gli elementi della coltura, educare l'istinto, regolare il metodo; poi ognuno potrà far da sè, anche spezzando le regole e l'educazione ricevute. (1)

Oggi, è vero, non si vedono più come una volta, ritratti eseguiti da fotografi di grido in cui, per esempio, una tenda proietta la sua ombra sul *cielo*... di tela che serve di fondo, od una balaustrata, essendo stata così dipinta, mostra d'essere illuminata dal lato opposto a quello d'onde viene la luce sul soggetto; ora questo più non avviene principalmente perchè i fotografi di valore sono in primo luogo dei veri artisti, secondariamente, perchè perfezionamenti grandissimi furono introdotti negli accessori destinati alla posa; pure s'incontrano spesso lavori, sopratutto di dilettanti, che rivelano la ignoranza delle più elementari regole d'arte, tanto più deplorevole in quanto che coi progressi attualmente compiutisi nel materiale e nei procedi-

---

(1) Cfr. " Una conversazione con Sarah Bernhardt „ nella *Tribuna* del 27 dic. 1898, n. 357.

menti fotografici, colla dovizia di sistemi di riproduzione, è lasciato larghissimo campo all'operatore che intenda raggiungere dati effetti. Così il sig. A. Horsley-Hinton, sebbene in Inghilterra abbondino i fotografi artisti, osserva che « quando si esamina la maggior parte delle opere fotografiche attuali, si giunge invariabilmente a constatare una mancanza assoluta e troppo diffusa di cognizione, e un'assenza di osservazione, di quei fatti ed impressioni forniti dalla natura, che l'arte cerca di esprimere ». (1)

Senza erigerci quindi a critici d'arte, e tanto meno a oracoli, pensammo far cosa utile, specialmente per coloro che muovono i primi passi nel campo fotografico, raccogliendo e coordinando nel modo che ci parve più acconcio alla loro facile intelligenza, alcune delle regole artistiche più importanti, la cui applicazione alla fotografia entrò già nel dominio della pratica. Siamo ben lungi dal credere di aver trattato la materia in modo esauriente o originale: anzi è d'uopo avvertire che ci limitammo per ogni argomento a cenni fugaci e spesso incompleti, eliminando le esposizioni teoriche; essendo nostro proposito, più che altro, d'invogliare i dilettanti ad approfondire con appropriate letture questo soggetto (e a tale scopo aggiungemmo in fine del libro una breve lista di opere): o quanto meno di convincere i lettori di come sia meglio spendere un po' di tempo a studiare l'oggetto da ritrarre, ricercare il punto più favorevole da cui riprodurlo, attendere il momento nel quale la luce è più favorevole, etc. e fare una sola fotografia avente un reale valore artistico, anzichè eseguir copie inconcludenti che non riu-

---

(1) A. Horsley-Hinton, *L'art photographique dans le paysage*, traduit par H. Colard. Paris 1894, pag. 4-5.

scendo di alcun interesse, faran loro venire in odio la camera oscura; poichè, diremo col Tommaseo, « senza l'ordine il molto è poco, coll'ordine il poco è molto ».

***

E qui poichè l'occasione se ne presenta, ci sia permessa una breve digressione. Noi crediamo come il meschino valore che in generale, e tolte le lodevoli ma rare eccezioni, ha tanta parte della produzione dei dilettanti fotografi, dipenda essenzialmente dalla mancanza di uno scopo a cui indirizzare la loro attività. Sarebbe bene che ogni cultore della fotografia pur trattando qualsiasi soggetto, si dedicasse particolarmente ad un genere di riproduzioni e in quello s'industriasse di perfezionarsi e d'acquistare una certa originalità; giacchè una serie di prove consacrate a una data specie di oggetti desterà più interesse e produrrà più soddisfazione, che non un'abbondante raccolta di svariate fotografie, messa insieme senz'ordine e senza alcun criterio prestabilito. Innumerevoli può dirsi sieno i generi di soggetti cui uno può dedicarsi: le scene delle strade in città, della vita a bordo e nei porti, le fotografie di cavalli e di animali, di giuochi all'aria aperta, di velocipedi, le scene di caccia, della vita dei campi, e mille altri possono costituire la specialità a cui darsi. In molti casi in questo modo l'opera del dilettante fotografo può divenire di grande utilità scientifica o storica, come quando si tratti d'una collezione di vedute di una stessa regione; di una raccolta di quei pittoreschi costumi locali che vanno rapidamente scomparendo per far posto alle nuove manifestazioni della civiltà livellatrice; di una serie di fotografie di monumenti di

epoche remote che il tempo va lentamente sfigurando. (1)

Generi di fotografie e categorie di oggetti apparentemente insignificanti o di non grande valore saranno suscettibili di dare risultati di un interesse impreveduto; così per non citare che un esempio, il sig. Paolo Martin da diversi anni ha fatto la sua specialità di riprodurre vedute di Londra durante la notte, alla luce del gas, ottenendo splendidi effetti. (2)

Ripetiamo quindi al lettore il consiglio che il sig. Lionel Bennett dà ai principianti, sperando sappia farne suo prò: « quando sentite d'avere inclinazione per un ramo speciale dell'arte, studiate questo in tutte le sue fasi o forme, e non perdete tempo a tentare ogni genere di cose: le esperienze vanno lasciate ai dotti.... »

---

(1) Rammenteremo su questo argomento un interessante articolo del prof. H. Grisar dell'Università di Innsbruck (*Bollettino dell'Associazione degli Amatori di Fotografia in Roma.* Nuova Serie, 1895, num. 1) nel quale si trattava dei servizi che i dilettanti possono rendere all'archeologia, e si proponeva a quelli di Roma di riprodurre i monumenti medioevali della capitale e dintorni.

(2) Una collezione di tali fotografie vedemmo all'Esposizione della R. Società fotografica della Gran Brettagna del 1896; esse furono ottenute (come asserivasi nella *Photographic Life* del 3 febbraio 1897) mediante una cameretta a mano e lastre ortocromatiche, usando in generale diaframma f/8 e lunghe esposizioni, talmente che con lastre poco rapide occorrevano da 20 a 45 minuti: per lo sviluppo era indicato un rivelatore assai diluito.

CAPITOLO I.

DELL'EFFETTO ARTISTICO IN FOTOGRAFIA.

> L'obbiettivo è uno strumento come la matita o il pennello, la fotografia è un processo quale il disegno o l'incisione; ciò che forma l'artista è il sentimento, e non il procedimento.
>
> FIGUIER.

> La fotografia darà vita a una scuola d'arte come il disegno, come la pittura... ma non si giungerà a nulla in questa direzione, se non si dan prima agli allievi nozioni di disegno e di pittura. Non bisogna far uso della camera oscura che allora quando si ha un sentimento estetico sviluppato.
>
> JANSSEN.

Non è nostra intenzione di spendere questo capitolo a ricercare se la fotografia debba considerarsi in modo assoluto come una scienza od un'arte, nè crediamo che tale dimostrazione potrebbe avere in alcun caso pratica utilità; ci limiteremo quindi ad esporre come sia possibile fare opere artistiche servendosi della fotografia qual mezzo di espressione. Non ignoriamo di esporci con ciò all'accusa di sfondare come suol dirsi, una porta aperta; ma se si riflette che con tutti i progressi fatti in questo senso, non sono ancora perfettamente sradicati i vieti pregiudizi che si opponevano alla serena risoluzione del problema, ci si vorrà condonare di dar qui la nostra debole opinione. (1) Fin dai primordi

(1) Che i pregiudizi non sieno ancora vinti interamente lo prova il rifiuto opposto dal Commissario generale dell'Esposizione di Parigi del 1900 alla proposta che il Photo-Club parigino fece, per iniziativa

dell'invenzione della fotografia fu posto tale quesito, e non crediamo affatto temerario di asserire che in oggi devesi rispondere affermativamente, giacchè gli argomenti contrari recati or fa più di quarant'anni divennero adesso privi di valore. Di fronte alla fedeltà con la quale la camera oscura riproduce ogni dettaglio, si ritenne allora che il pregio di una fotografia dipendesse dalla nitidezza con cui apparivano in essa gli oggetti più minuti: costruttori d'obbiettivi e operatori fecero a gara per raggiungere il massimo di tale effetto, e si ebbero copie di paesi nelle quali si potevano contare tanto le foglie degli alberi lontani quanto quelle dei vicini, ritratti coi quali sarebbe stato facile fare la statistica dei capelli del soggetto. È quindi con piena ragione che i pittori proclamavano incompatibile con la natura, con l'occhio umano, un procedimento mediante cui così gli oggetti lontani come i vicini venivano riprodotti con una medesima nitidezza, quasi si trovassero in uno stesso piano. Quando poi si cominciò a introdurre delle figure nelle vedute, tentando di fare dei quadri fotografici, le lunghe esposizioni richieste dalle preparazioni sensibili allora in uso, stancavano i modelli, toglievano loro ogni naturalezza, dando dei personaggi stecchiti e goffi che giustificavano gli appunti sarcastici mossi a quest'invenzione, già salutata al suo apparire come la detronizzatrice della pittura. (1)

---

dell'Associazione Belga, di riunire in un *Salon* internazionale le opere d'arte fotografica; queste saranno invece collocate nella Classe 12 del Gruppo III, comprendente il materiale, i processi e i prodotti fotografici; ciò che equivale a mettere in una stessa classe con i colori, i pennelli e le tele preparate, le opere dei pittori. Fortunatamente, di fronte a questi illogici provvedimenti, vi sono fatti consolanti: e registriamo con piacere che l'Accademia artistica di Berlino ha di recente aperto per la prima volta le sue sale a un'esposizione d'arte fotografica.

(1) È con la più grande ammirazione che devonsi riguardare gli sforzi fatti di buon'ora da valenti operatori contro questa manìa del dettaglio manifestatasi nei primi anni dall'introduzione della fotografia, e i tentativi di composizione artistica, contro cui cospirava la

Oggi giorno peraltro non è più così: la varietà e perfezione del materiale e dei preparati fotografici permettono di ottenere effetti identici a quelli prodotti dalla natura sui nostri occhi; l'estrema sensibilità delle superfici in uso rese facile la traduzione sulla carta di qualunque atteggiamento o movenza per quanto fugace, col suo aspetto naturale, e la fotografia è divenuta a dirittura un mezzo di riproduzione paragonabile al disegno, all'incisione, alla pittura monocroma. Indubbiamente tra i mezzi posti a disposizione del fotografo e del disegnatore corre divario: il primo ha in apparenza il vantaggio di una fedeltà matematicamente esatta, ch'egli ottiene senza fatica; ma, lo diremo colle parole del Janssen « se il punto di partenza dell'arte è la natura, il punto di arrivo è una sensazione che la natura sola non ci darebbe », non è la pura imitazione della natura, è l'interpretazione di essa; chè anzi, come scrive Th. Thoré « la imitazione materiale e servile è il suicidio dell'artista ». Lo stesso pregio della scrupolosa verità dell'immagine data dall'obbiettivo costituisce dunque, per dir così, un'inferiorità della fotografia rispetto al disegno; ma la maggior libertà offerta da questo, se non uguagliata è certo compensata in grandissima parte dalla possibilità pel fotografo, di giungere colla pratica e l'uso razionale dei mezzi che ha a propria disposizione, ad ottenere da uno stesso soggetto effetti diversissimi, con tutta l'identità del procedimento. Il pittore nel dar forma alla propria idea, pur rimanendo scrupolosamente fedele al vero, può prendere dalla natura solo quello che conferisce all'espressione

---

lentezza dei procedimenti e l'imperfezione, relativa, del materiale; rammentiamo a titolo d'onore i nomi della sig.ra Julia Margaret Cameron e del sig. H. P. Robinson, i quali, fin da poco dopo il 1860, ottennero dei resultati notevolissimi e posson dirsi i fondatori della scuola che in Inghilterra chiamano *modernista,* e da noi vien più propriamente detta artistica.

del suo pensiero; il fotografo invece non può astrarre da quanto in concreto non concorda col suo concetto ed ha quindi molto maggior lavoro nella scelta del soggetto, dovendo ricercare sul vero ciò che a quello corrisponda perfettamente. Ma in realtà, ancorchè la natura non presenti in sè stessa tutte le condizioni volute, anch'egli ha modo, entro certi limiti, di correggerne l'aspetto, di modificarla nel senso voluto dallo scopo che si propone; ciò si ottiene in tre diversi momenti del lavoro fotografico: primo in ordine di tempo e d'importanza viene l'esposizione o posa. Scrive il Robinson che « all'aperto, il fotografo può scegliere l'epoca dell'anno, il giorno, l'ora, la direzione della luce, le condizioni dell'atmosfera (e per questo deve possedere una delle più grandi qualità dell'operatore: la pazienza); può eseguire la sua scelta anche dal punto di vista e, in una certa misura, della distribuzione delle masse. Ei può introdurre delle figure per riunire due tratti di luce o d'ombra, per dar vita e movimento alla scena, per stabilire una scala fra le diverse parti, o per equilibrare la composizione; e spingendo un po' la cosa può anche far demolire una casa o abbattere un albero. Ciò non è, come si potrebbe credere, una pura fantasia: posso dire che un giorno ho impiegato due uomini a diradare un bosco allo scopo d'ottenere la veduta che desideravo fotografare. [1] Nello studio gli effetti dipendono assai più dall'operatore che dispone a suo talento la luce, la posa, i fondi,

---

[1] Senza ricorrere alle misure radicali indicate dal Robinson, vi sono mezzi assai semplici per modificare l'aspetto del vero; così il direttore del *British Journal of Photography* scrive che quando oggetti da ritrarsi collocati nei primi piani si profilano su un fondo che loro non si addice o sul quale non si staccano sufficientemente, basterà disporre dietro di essi dei monticelli di paglia umida o di trucioli di legno, e appiccarvi fuoco, perchè il fumo sviluppatosi costituisca una cortina impenetrabile che nasconderà quanto non vogliamo venga a riprodursi sulla lastra.

gli accessori, e, se è maestro della propria arte, può anche regolare, entro certi limiti, l'espressione del modello ». (1) Oltre a ciò effetti diversissimi potranno aversi, come vedremo, da una scelta giudiziosa della qualità dell'obbiettivo, diaframma e strato sensibile da usare. Il secondo punto in cui l'intervento personale del fotografo ha un'influenza che in generale non si valuta giustamente, è al momento dello sviluppo, troppo spesso ritenuto cosa tutta meccanica ed ovvia, mentre è operazione delicata e difficile, dalla quale dipende in massima parte l'effetto dell'immagine. Ben a ragione nota l'Emerson come « lo sviluppo sia realmente ciò che il modellare è per lo scultore, e come l'arte guida la mano di questo, così deve guidarla al fotografo che desidera ottenere un quadro; giacchè il valore artistico dei resultati sarà per ambedue proporzionato alle cognizioni artistiche e al discernimento da essi possedute ». (2) Finalmente nella produzione della positiva si esplica anche più visibilmente l'abilità e il gusto dell'operatore: se prima, data la penuria dei procedimenti, era compatibile una specie d'indifferenza in questa parte delle manipolazioni fotografiche, oggi essa non sarebbe più perdonabile, potendosi con l'uso appropriato dei mezzi attualmente utilizzabili ottenere i più svariati effetti. Basterà citare in prova di ciò l'esempio, riportato dal sig. De La Sizeranne, di due fotografie di paese del sig. J. H. Gear intitolate l'una « Studio » e « Mattino argentato » l'altra: un esame superficiale di esse mostrava l'incomparabile superiorità della seconda; ma una più accurata analisi rivelava il fatto sorprendente che ambedue rap-

---

(1) H. P. Robinson, *La photographie en plein air*, traduit par H. Colard. Paris 1889, vol. I, cap. VI, pagg. 43-44.

(2) P. H. Emerson, *Naturalistic photography*. London 1889, pag. 165.

presentavano la stessa scena ed erano state tolte dallo stesso negativo! [1]

La conferma di quanto esponiamo si può ritrovare nelle disparità che si riscontrano quando avvenga di confrontare fotografie di uno stesso soggetto prese da differenti persone. Ancorchè si tratti d'un motivo quasi insignificante, vi potrà esser chi ne ha fatto un vero quadro, che sembra non avere alcun rapporto con le altre riproduzioni. E se si ricercano gli elementi di tutto il procedimento che condusse a questo risultato, si troverà che l'autore partitosi da un criterio fondamentale dipendente dal suo gusto personale e sopratutto dall'educazione artistica ricevuta, a questo preordinò tutte le operazioni necessarie alla produzione della fotocopia, nei loro più minuti dettagli, che gli altri han trascurato, non conoscendone tutta l'importanza per l'effetto ultimo da ottenersi.

E qui cade in acconcio osservare che la nota predominante in tale procedimento per ogni individuo, ricomparendo in ciascun lavoro da questo eseguito, impartirà alle opere sue un determinato carattere personale che non è altro se non quella personalità artistica, senza di cui nessuna creazione può con diritto aspirare al titolo d'opera d'arte. Giacchè nulla è più vero di quel che scrisse il Taine, cioè che « l'arte è la rappresentazione della natura a traverso un temperamento »: verità in altri termini da Buffon rivelata col suo detto « lo stile è l'uomo ». « Certo, osserva il Robinson, la partecipazione della personalità dell'artista alla sua opera è più limitata

---

[1] Vedasi l'interessantissimo articolo: *La photographie est elle un art?* di R. De La Sizeranne nella *Revue des Deux Mondes* del 1° decembre 1897, nel quale con copia di argomenti e fatti, con brio e logica rigorosa si dimostra che a tale domanda devesi rispondere affermativamente. Sarà pure utile la lettura delle risposte che alle obbiezioni mosse alla fotografia come arte, dà l'Emerson a pagg. 267-90 dell'opera citata.

in fotografia che in pittura (non essendo in realtà possibile di allontanarci dalla verità quanto il pittore), ma tutti i procedimenti artistici sono limitati in questo senso e la quantità nella quale sono limitati è una questione di grado, non più: questa limitazione aggiunge alla difficoltà, ma non cambia niente alla qualità del procedimento.... Uno dei primi fotografi che abbia fatto mostra di sentimento personalmente artistico nelle sue opere, è Rejlander; è morto or sono 16 o 17 anni, e pure, non è difficile di riconoscere un Rejlander. Niente di particolare nel procedimento, se si eccettua forse una gran mancanza di cura. È la personalità dell'uomo che è visibile oltre il procedimento. Vi sono ancora tra i viventi, alcuni artisti, i quali esaminando una collezione di antiche fotografie potranno dire senza tema d'ingannarsi: questo è un Francis Bedford, questo è un dott. Diamond, quest'altro è un Ferton, un Delamotte; ecco un Le Gray, un Silvy; questa prova è di Wingfield, questo ritratto è dovuto a Mrs. Cameron, e questi giudizi saranno portati con tanta sicurezza quanto quelli di un pratico in pittura dicendo: ecco un Raffaello, un Tiziano, un Correggio ». (1)

Or sono alcuni anni il Vidal scriveva: (2) « essendo la fotografia un procedimento di riproduzione e non di creazione, qualunque immagine ottenuta con questo mezzo è, di necessità, la copia passiva dei soggetti scelti sia nella natura che fra i prodotti dell'arte, della scienza o dell'industria; ma questa scelta può essere più o

(1) Discorso pronunciato da H. P. Robinson al Congresso fotografico del Regno Unito in Edimburgo il 20 luglio 1892, e riportato anche nel *Bullettino della Società Fotografica Italiana.* Anno VI, ottobre 1892, (pag. 217).

(2) Vedi un articolo sul primo *Salon* d'arte fotografica organizzato dal Photo-Club di Parigi, nella *Revue Encyclopedique,* 1894, n. 78 (*Supplément,* pag. 76).

« meno felice, e si capisce facilmente, che i resultati
« saranno incomparabilmente superiori se l'opera-
« tore è un vero artista. Qualunque sia il talento
« del fotografo artista però, le prove che otterrà
« non potranno essere giustamente chiamate opere
« d'arte ».

« A questa affermazione del Vidal non possiamo astenerci dal fare le nostre riserve: egli dice invero che la prova fotografica eseguita in queste condizioni costituisce il materiale da cui il pittore trarrà l'opera artistica, perchè l'arte, egli aggiunge, non ha mai per oggetto la copia esatta degli spettacoli che ci colpiscono. È vero che, l'arte mira a dare una sensazione che il vero da solo non risveglierebbe; ma in qual modo si ottiene simile impressione? Egli è da una giudiziosa scelta del soggetto (dalle linee principali a' più minuti dettagli) dalla maniera di disporre la composizione, il grado di nettezza dei vari piani e gli effetti di luce, dal procedimento meccanico, dirò così, della esecuzione materiale, che si determina il valore di un artista; ora tutto ciò costituisce la personalità e tutto ciò si può riscontrare anche nelle opere fotografiche. Il fatto che, a colpo d'occhio, fra più fotografie non è difficile riconoscere quelle di un dato operatore, dimostra all'evidenza come questa qualità che si vorrebbe riservare alla pittura, esista pure nella fotografia. Pur troppo, bisogna convenirne, il resultato ambito dal fotografo artista, non si ottiene che dopo molte prove spesso infruttuose; la perfetta fedeltà della riproduzione, naturalmente, nuoce anzichè giovare; ma una grande pratica, il senso artistico, la giudiziosa scelta dei mezzi, può facilitare molto l'opera.

« La varietà poi dei sistemi di riproduzione è elemento importantissimo pel raggiungimento dell'effetto voluto... Una prova della possibilità di

giungere a risultati veramente artistici, si ha, a nostro parere, nelle opere dei così detti *flouistes,* dei quali pure si occupa il Vidal apprezzando giustamente i progressi da loro fatti fare all'arte fotografica. Essi han creduto che si imiterebbero meglio gli acquarelli addolcendo la durezza delle linee troppo precise e nitide che ci dà l'obbiettivo, e impartendo all'opera un aspetto più armonioso, più dolce, più fuso. Osserviamo però che non bisogna trascendere alle esagerazioni in cui caddero, al sorgere di questi innovatori, alcuni entusiasti: essi, dopo la messa in fuoco, spostavano il vetro smerigliato di qualche millimetro, e usavan poi stampare il negativo alla rovescia! » (1)

Ciò posto crediamo si possa, come fa il sig. A. L. Plehn in un recentissimo articolo su *la Fotografia e l'Arte figurativa,* (2) stabilire che se da un lato la fotografia commerciale, quella cioè quale s'intendeva trentacinque o quarant'anni fa e si pratica ancora dai mestieranti, si trova agli antipodi dell'arte, non solo, ma esercitò su questa un'influenza non buona (presentandole come l'ideale del quadro l'assoluta chiarezza e fedeltà della cosa rappresentata), d'altra parte la fotografia artistica sta ora riparando al male fatto; essa ha preso modestamente lezione dagli artisti, e ora sa che non si tratta soltanto di riprodurre la realtà quale ci capita a caso sotto gli occhi, ma che solo la scelta e la padronanza dei fatti naturali può svelarci l'intima essenza dei fenomeni. Essa segue la pittura nella scelta dei soggetti, nell'allontanare dalla rappresentazione tutto ciò che non contri-

---

(1) Estratto da una nostra chiacchierata su "La fotografia artistica e l'Esposizione del Photo-Club di Parigi„ inserita nel *Bollettino della Società fotografica Italiana.* Anno VI, 1894, pag. 114.

(2) *Die Nation,* 1° aprile 1899. Se ne può vedere un sunto in: *Minerva,* n. 18, aprile 16.

buisce direttamente a produrre l'impressione voluta; forte dei suoi meravigliosi progressi tecnici, essa si arrischia a effetti di luce ai quali non molto tempo fa doveva rinunziare del tutto, e pianta la macchina contro il sole e ne riproduce i raggi filtranti in mezzo ai tronchi d'albero o riproduce le masse nuvolose senza che il terreno sparisca tutto nell'oscurità, e ci dà la veduta di una camera illuminata da candele o quella di una strada, di notte, in cui non si vede in mezzo al buio che le finestre illuminate e i lampioni; e sopra tutto, rinunciando a ottenere la chiarezza a scapito della verità, cerca di preferenza quella luce che fa sfumare dolcemente l'uno nell'altro i singoli toni, e preferisce ritrarre una figura col dorso volto alla luce e perciò coperta da un tenue velo, oppure che stacchi poco da una massa scura.

CAPITOLO II.

DEI VARI MODI DI FARE FOTOGRAFIE ARTISTICHE.

> La sincerità di fronte alle grandi scene della natura, e la soggezione del procedimento materiale all'espressione dell'idea, tale deve essere lo scopo sempre presente allo spirito nella ricerca dell'arte.
>
> A. Horsley-Hinton.

Se consideriamo che la fotografia, come abbiam visto, è non soltanto mezzo di riproduzione, ma anche di espressione, dovremo venire alla logica conseguenza che eccettuati i casi ne' quali per scopi o circostanze speciali viene utilizzata come sistema di semplice riproduzione, essa sia costantemente soggetta alle regole dell'arte; e quindi che una fotocopia debba sempre costituire opera artistica. A chiarire questo concetto gioveranno alcuni esempî: supponiamo di dovere ottenere mediante la camera oscura il fac-simile d'un documento, la copia d'un disegno, d'un quadro; è evidente che il valore del resultato dipenderà esclusivamente dall'osservanza di talune norme di tecnica fotografica, dall'uso di strumenti e preparazioni più o meno perfetti o indicati, senza che debba intervenirvi il sentimento artistico dell'operatore. Così pure se si tratta del ritratto *documentario* d'un tipo etnico, si dovrà procurare di avere la maggior nitidezza in tutta la persona, limitarsi ad alcune pose di faccia, di profilo e di tergo in scale uguali, riempire infine le condizioni imposte dall'antropologia, avendosi uno scopo esclusivamente scientifico; ma se si vorrà eseguire di questo stesso tipo una fotografia desti-

nata a mostrarne alla generalità il lato pittoresco e caratteristico, bisognerà subito prendere a guida i principî artistici, cessando il carattere documentario della prova.

Da ciò ne consegue che una fotografia, nel significato abituale di questa parola, deve, sempre e prima di tutto, essere una fotografia artistica, senza di che viene a mancare la ragione della sua esistenza. Questa qualità dovrà trovarsi in maggiore o minor grado, non tanto in rapporto alla natura del soggetto, quanto in rapporto allo scopo che si propone l'operatore. Invero questi, o vuol ritrarre un oggetto determinato o vuol rappresentare un concetto suo proprio; vale a dire o riproduce una cosa concreta o dà forma concreta a un'idea: si capisce facilmente come nel secondo caso l'arte abbia un ben più largo posto che nell'altro, sebbene sia in ambedue egualmente necessaria.

Fermiamoci adesso a considerare il primo dei due modi d'operare: in esso rientrano tutti i generi di lavori cui si dedica la gran massa dei fotografi, sia dilettanti che professionisti, poichè si tratta sempre, in ultima analisi, di riprodurre un dato oggetto che già esiste e non ammette alterazioni sostanziali a beneplacito di chi lo copia. Ora se la natura non può essere cambiata, evidentemente, si suol dire da molti, il fotografo deve esser contento di riprodurla qual'è, nè l'arte v'ha che vedere. In realtà la natura è immutabile; ma quanti non sono gli aspetti sotto cui essa può presentarcisi? E con qual guida, se non dei precetti dell'arte, è possibile scegliere il migliore di questi aspetti?

Uno stesso soggetto, per esempio, di paese, varierà in mille modi con la stagione, la luce da cui è rischiarato, il luogo dal quale l'osserviamo. Riguardo alla stagione, a parte gli effetti invernali, coi loro alberi privi di foglie, si potrà notare come

si abbiano notevoli differenze secondo che il fogliame è più o meno sviluppato, i campi coperti di messi oppur nudi; analogamente se il livello dei corsi d'acqua sia alto o basso, le cascate più o meno forti; i torrenti pieni o asciutti, cambierà radicalmente la fisonomia della veduta.

Inoltre, a cagion della luce, può mutare totalmente l'apparenza del soggetto: se splende il sole, i raggi luminosi sono intensi, l'aria è trasparente, le ombre saranno forti e con pochi dettagli; se il cielo è coperto, mancheranno i contrasti, ma spesso tutto il paesaggio sarà più armonioso, e riuscirà molto bene la riproduzione del fogliame dei piani vicini. Ove le nubi sieno chiare e lascino filtrare la luce, i contrasti saranno più marcati di quello che non sembri all'occhio. Secondo le ore del giorno, un soggetto potrà divenire addirittura irriconoscibile; e infatti basta considerare che, rivolgendo per esempio, al sud l'obbiettivo, al mattino la luce cadrà sul paesaggio da sinistra; sul mezzo giorno questo sarà in pieno sole, illuminato di faccia; nel pomeriggio i raggi luminosi verranno dalla destra. Nel primo e terzo caso le ombre portate saranno più o meno grandi; nel secondo nulle o quasi, e quindi minore l'effetto del rilievo.

L'immagine poi differirà grandemente secondo la distanza e l'altezza a cui ci troviamo: senza dilungarci su questo punto, chè di esso tratteremo nel capitolo seguente, faremo osservare quanto nelle fotografie di soggetti architettonici sia menomato l'effetto di un monumento grandioso se si ritrae collocandoci alla metà della sua altezza, come generalmente si prescrive dagli operatori: le case vicine sembreranno di poco più basse di esso, e l'aspetto non sarà più vero; basterà invece rimanere in basso, e mettersi alla dovuta distanza per ottenere la più grande verità e la conservazione delle

caratteristiche del monumento stesso. Di più, quanti non osano prendere la fotografia di un fabbricato di faccia, simmetricamente, sebbene non si tratti di una copia per un architetto? mentre spostandosi un poco a destra o a sinistra potrebbero avere una veduta in prospettiva non tanto ostile all'occhio?

Ora tutti questi diversi aspetti, che variano all'infinito e sarebbe impossibile enumerare partitamente, debbono essere studiati e scelti non a caso, ma secondo certi criterî fondamentali; ai quali poi subordinare la condotta delle altre due serie di operazioni in cui dicemmo, e vedremo meglio più innanzi, aveva parte l'iniziativa individuale del fotografo: lo sviluppo e la produzione della positiva.

« Quando una veduta è scelta, bisogna considerarla come farebbe un pittore che ne volesse trarre un'opera importante. Il fotografo non ha come lui, tanti mezzi di modificare l'aspetto della veduta: perciò dovrà supplire con la destrezza e l'ingegnosità. Nella maggior parte dei casi si può fare ben più di quello che i fotografi suppongono esser possibile: il chiaroscuro è quasi interamente nelle mani del fotografo.... La composizione è ugualmente suscettibile di grandi modificazioni. Spesso basterà lo spostamento d'un metro o due del punto di vista per cambiare considerevolmente la disposizione delle masse.... Nel caso di vedute locali l'arte sarà un po' sacrificata all'utilità.... Nondimeno lo studio approfondito delle regole artistiche metterà il fotografo in grado di migliorare queste utili produzioni ». (1)

Dai rapidi accenni che precedono, si potrà facilmente rilevare quanto, anche nella riproduzione di un oggetto qualunque, sia necessaria la cogni-

---

(1) Robinson, *La phot. en plein air.*, traduz. cit., pagg. 37-38 e 44.

zione dei principî d'arte per trarre da esso il miglior partito possibile. Il dilettante abituato a far scattar l'otturatore senza preoccuparsi più che tanto dei requisiti della scena che vuol ritrarre, non creda troppo faticoso questo lavoro preparatorio. Egli deve assuefarsi all'idea che per fare opera di qualche valore bisogna curare tutte le fasi del procedimento fotografico, nei loro più minuti dettagli: dalla scelta dell'obbiettivo e del diaframma e delle lastre sensibili, a quella dell'ora e della posizione in cui eseguire la posa, dalla durata di questa al modo di regolare lo sviluppo, dalla scelta della carta positiva, della luce per la stampa e del colore da adottare nell'intonazione, al formato in cui tagliare la prova alla grandezza e tinta del cartone, tutto dovrà essere indirizzato al raggiungimento dell'effetto voluto in ciascun caso. Nè ciò dovrà apparire come una perdita di tempo inconciliabile col desiderio di dedicare alla fotografia qualche momento sottratto alle occupazioni quotidiane: senza dire, e lo accennammo già, che val più produr meno e meglio, che non molto e male, avvertiremo come nella pratica, anche il principiante, dopo qualche tentativo, non impieghi maggior tempo a fare una fotografia pittoresca, non urtante il sentimento dell'arte, di quello che gli occorrebbe a impressionare un negativo che forse non stamperà mai.

L'altro modo di far fotografie artistiche, consistente cioè nella produzione di un vero quadro, non differisce dal lavoro cui deve assoggettarsi il pittore per creare un'opera, se non nell'esecuzione, la quale per questo è manuale e dipendente unicamente dalla volontà, pel fotografo è meccanica e in parte (sebbene non assolutamente) automatica, quindi non regolabile in tutto a piacere. Il procedimento logico però è perfettamente identico; solo vi sarà minor latitudine nella scelta dell'idea da

rappresentare, dovendosi tener conto dell'eccessiva fedeltà della riproduzione fotografica la quale, se correggibile entro certi limiti, non potrebbe esser vinta compiutamente senza modificare artificialmente l'immagine ottenuta, invadendo cioè il campo riserbato alle arti del disegno; cosa, come meglio vedremo in seguito, da evitare assolutamente. Gli stessi principî fondamentali esistenti in pittura dovranno adunque guidare il fotografo nel dar forma ai concetti che giudica degni della propria operosità. (1)

Si capisce agevolmente come nei due modi ora visti di far fotografie artistiche, intervengano le medesime regole fondamentali; solo esse riceveranno un'applicazione più larga e compiuta nel secondo che nel primo: la cognizione loro rimane però sempre ugualmente indispensabile, qualunque sia la misura in cui debbano venire utilizzate.

Perciò dopo avere brevemente esposto nei tre primi capitoli seguenti alcuni punti generali circa la prospettiva, il chiaroscuro e la composizione, ugualmente importanti pei due scopi suddetti, esporremo, nel Cap. VI, come si svolga la formazione d'un vero quadro fotografico e, nel VII, aggiungeremo alcune osservazioni sui principali soggetti

---

(1) Da quanto precede si può scorgere che noi non dividiamo l'opinione di coloro i quali sostengono che soltanto quando un negativo sarà terminato si saprà qual titolo affibbiargli e quale idea lo si può accusare di rappresentare. In un articolo di A. da Cunha riportato nel periodico *Il Dilettante* (1898, n. 104) è detto " ognuno ha la sua piccola raccolta di negative prese or qua or là, ieri o dieci anni or sono: ad un dato momento si cerca di sceverarne le migliori, quelle che sono più adatte a esprimere un'idea e che dal punto di vista della composizione e della disposizione sono le più adatte a produrre una favorevole impressione. E vi si dà un titolo ". Ma ciò non può assolutamente costituire una regola: sarà un mezzo di utilizzare vecchie negative quando uno voglia partecipare a qualche esposizione fotografica senza avere nessun lavoro nuovo in pronto e niente più, giacchè questo produr negative senza un concetto direttivo, sostituito allo studio del proprio soggetto e del vero, non può giovare che ai fabbricanti di lastre sensibili.

fotografici per coloro che non ambiscono a creare opere originali, ma vogliono semplicemente eseguire riproduzioni artistiche di soggetti comuni; terminando coll'indicare in qual modo gli strumenti e le manipolazioni possono esser fatte convergere ai vari scopi che verremo additando.

CAPITOLO III

DELLA PROSPETTIVA.

La prospettiva è guida e porta dell'arte.

LEONARDO DA VINCI.

Il chiaroscuro e la prospettiva sono i due mezzi più importanti per dare alle immagini degli oggetti l'aspetto della realtà, e costituiscono due delle difficoltà maggiori per coloro che imprendono lo studio del disegno: tale fatica da superare è risparmiata al fotografo principiante, chè l'obbiettivo riproduce gli oggetti in prospettiva e col loro chiaroscuro; ma perchè l'immagine mediante esso ottenuta produca la stessa impressione che la natura da essa rappresentata fece sull'occhio dell'osservatore, occorre sieno soddisfatte talune condizioni che cercheremo di accennare brevemente nelle linee seguenti.

Tratteremo anzitutto della prospettiva, che viene generalmente definita come « l'arte di riprodurre su una superficie piana gli oggetti quali appariscono allo sguardo secondo la distanza e la posizione loro ». Qui non occorrerà soffermarci sulle modificazioni che il variar dell'una e dell'altra produce sull'aspetto degli oggetti, perchè ognuno ha potuto verificare che, ad esempio, un cerchio prende apparenza di un ovale quando si trova in posizione obliqua rispetto allo sguardo di chi osserva, o una torre di considerevole altezza, apparisce più bassa d'una casa ordinaria quando sia di questa più lontana; tali cambiamenti di forma e di dimensione, dovuti rispettivamente alle variazioni di posizione

e di distanza, rientrano nel dominio della geometria, e costituiscono l'oggetto della prospettiva lineare. Ma oltre che di essi, devesi tener conto dei cambiamenti che la distanza introduce nell'intensità delle superfici rischiarate e in ombra, e nella loro nitidezza apparente, ciò che costituisce lo studio della prospettiva aerea, non soggetta, come quella lineare, puramente a leggi matematiche, ma dipendente dagli effetti dell'atmosfera. A mostrare la necessità, anche per l'operatore fotografo, della cognizione di alcuni principî di questa materia basterà rammentare le fotografie, di dilettanti, che ogni giorno cadono sotto i nostri occhi nelle quali le linee degli edifizi sono inclinate le une verso le altre quasi in atto di reciproco saluto, e le intensità delle tinte dei diversi piani non hanno conservato esattamente i loro valori apparenti, ma o stuonano o sono troppo fuse. (1)

Come abbiam detto, la camera oscura ci dà gli oggetti nella loro prospettiva, e invero nessun disegno potrebbe gareggiare di esattezza colla riproduzione fotografica; ma ciò soltanto a patto che si osservino talune condizioni, trascurate le quali, questa sarebbe ben lungi dal costituire quell'immagine fedele che è ritenuta abitualmente, e ad essa non sarebbe legittimamente applicabile il verso di Dante, tanto spesso citato a proposito di fotografia:

Non vide me' di me chi vide il vero.

Senza dilungarci a dimostrare come le immagini che l'occhio ci fornisce non sieno assolutamente

(1) Scrive il Monckhoven: " vedonsi le case cadere verso la strada, le torri inclinarsi, etc. ciò che fa ingiustamente accusare l'arte fotografica e gli obbiettivi di deformare le immagini, mentre questo è un rimprovero che soltanto l'operatore ignorante dei precetti dell'ottica si merita ". (VAN MONCKHOVEN, *Traité d'optique photographique*, 1866, pag. 165.

esatte, noteremo subito che, comunque esse sieno, così in fotografia come in pittura, lo scopo supremo consiste nell'ottenere una rappresentazione grafica capace di produrre all'osservatore un'impressione simile il più possibile a quella ch'egli avrebbe ricevuta alla vista della scena ritratta. L'immagine, cioè, che viene a mostrarsi sul vetro smerigliato della macchina, dovrà, per dir così, costituire l'ingrandimento di quella dal cristallino proiettata sulla retina dell'operatore, o, se egli ha vista difettosa, in un occhio normale. Vediamo in qual modo ciò possa raggiungersi.

Se ci poniamo dinanzi una veduta qualunque e fissiamo un punto lontano, il nostro sguardo abbraccia, bensì, un campo di 180° in larghezza e 120° in altezza, ma vediamo nitidamente soltanto una piccola porzione di esso, quella più vicina all'asse dell'occhio, apparendo il resto tanto più indeciso quanto più dista da questo; talchè, pur tenendo ferma la testa, occorre variare ripetutamente la direzione dello sguardo per veder esattamente tutto il campo medesimo. Questa porzione nitida è relativamente piccola: essa corrisponde a un angolo di 40° — 45° *(angolo ottico)*, vale a dire non si possono afferrare distintamente d'un solo sguardo se non gli oggetti compresi in un angolo di tale ampiezza, il cui vertice corrisponde all'occhio dell'osservatore. Ora dovendo un quadro, una veduta qualunque, esser sempre la rappresentazione di oggetti visti d'un sol tratto, d'un'unica visione, ne viene necessariamente che per apparire naturale alla nostra vista una fotografia non deve comprendere ciò che si trova fuori di detto limite, ovvero, non essere ottenuta mediante un obbiettivo il cui angolo superi i 45°. Le nuove costruzioni posseggono generalmente un angolo molto esteso, il quale permette di avere una grande superficie coperta con

distanza focale relativamente piccola, facilitando così la celerità dell'esposizioni e la portabilità dell'apparecchio fotografico; ma nuoce grandemente alla naturalezza della riproduzione. Del resto basta osservare una prova ottenuta con un obbiettivo a grand'angolo per persuadersi del nostro asserto: l'occhio si sforza invano di afferrare contemporaneamente l'insieme della scena e deve spostarsi contentandosi di vederne successivamente le diverse parti. Oltre a ciò, con gli obbiettivi a grand'angolo, la scala in cui vengono riprodotti gli oggetti vicini è troppo grande in proporzione di quella dei lontani, in confronto all'effetto prodotto su di noi dalla natura, [1] e queste deformazioni son tanto più notevoli quanto più gli oggetti si trovano verso i margini della lastra. È vero che quest'ultimo difetto cessa di esser visibile se si osserva la fotografia a una distanza uguale alla lunghezza focale dell'obbiettivo con cui fu eseguita; ma in generale ciò non è possibile: come guardare per esempio, una prova di 30 cm. di lato alla distanza di 15 cm.? (chè tale sarebbe la lunghezza focale se l'obbiettivo aveva angolo di 90°). Occorrerebbe almeno ingrandire la fotografia per modo da avere

(1) L'immagine degli oggetti situati davanti all'obbiettivo venendo a disegnarsi in uno stesso piano G che è quello del vetro smerigliato, è evidente che due oggetti AB, A'B', situati a distanze differenti dall'obbiettivo O, saranno riprodotti in scale differenti che staranno fra loro come l'inverso del rapporto OA: OA' queste differenze di scala divengono grandissime con gli obbiettivi a grand'angolo; basterà dire che se, come è d'uso, si basa la messa in fuoco su un piano di distanza media e si adopera un piccolo diaframma, i primi piani verranno riprodotti in scala 20 a 25 volte maggiore di quella in cui apparirà il piano sul quale si eseguì la messa in fuoco.

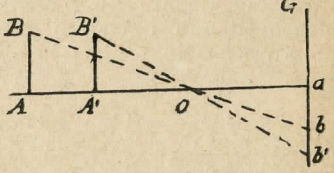

Fig. 1.

lo stesso resultato che avrebbe dato un obbiettivo di fuoco più lungo, poniamo, nel nostro caso, del doppio; si otterrebbe così una prova di 60 cm. di lato da osservarsi alla distanza di 30 cm. Ma anche ciò facendo rimane l'impossibilità di soddisfare la condizione essenziale in ogni veduta, cioè che l'occhio abbracci contemporaneamente tutta la scena rappresentata.

Per queste considerazioni crediamo si debba proscrivere l'uso delle combinazioni a grand'angolo, o ciò ch'è lo stesso, a fuoco corto, ma adoperare obbiettivi a lungo fuoco. Poichè, per la insensibile mobilità propria dello sguardo, si accresce, specie per gli oggetti lontani, un poco il campo della visione nitida, si potrà far uso anche di obbiettivi il cui angolo sia maggiore, entro un certo limite, di quello ottico; ma in ogni caso non si dovrà mai adoperare una combinazione la cui distanza focale sia inferiore al lato maggiore della fotografia da ottenere, poichè se essa è uguale a questo si hanno già circa 53°. Molti artisti fotografi tengono per sistema di usare lunghezze focali doppie del lato della lastra (circa 30°); tenendosi entro questi due limiti avremo la giusta misura: così pel formato 12 × 18 cm. un obbiettivo che abbia 22 — 25 cm. di distanza focale è quello che si conviene. [1]

Analogamente gli obbiettivi ad angolo molto piccolo danno immagini apparentemente falsate nella prospettiva; ma tale difetto sparisce quando

---

(1) In questo caso si ha così il vantaggio che la lunghezza focale dell'obbiettivo è circa uguale alla distanza media della visione distinta (30 cm.); invero una fotografia, anche presa nelle condizioni necessarie per una prospettiva esatta deve, per dare la sensazione della realtà, essere osservata a distanza uguale alla lunghezza focale dello strumento usato a produrla; quindi questa ha da equivalere approssimativamente, alla distanza della visione distinta medesima, altrimenti non si potrebbe ottenere l'effetto cercato.

le si osservino a una distanza uguale alla lunghezza focale dell'obbiettivo con cui furono ottenute, cosa che riesce facile trattandosi di sistemi a lungo fuoco e non esigendosi quindi dall'occhio lo sforzo che sarebbe necessario nel caso inverso.

La seconda condizione per avere una prospettiva esatta è che l'obbiettivo usato sia *rettilineare.* Non intendiamo con questo di proscrivere assolutamente l'uso di sistemi non rettilineari: l'obbiettivo semplice o da paesaggi fornisce ottimi resultati per i generi di riproduzione cui è destinato, e può venire utilmente impiegato anche in soggetti nei quali si riscontrano (ma non predominano) linee rette, purchè però sia una combinazione semplice a lungo fuoco: in tal modo, diminuendo il campo nitido, le deformazioni inevitabili, hanno molto minore entità e non sono apprezzabili all'occhio. (1) Non parliamo dell'obbiettivo da ritratti sistema Petzwal, perchè le nuove combinazioni rettilineari, saggiamente adoperate, permettono di ottenere resultati almeno uguali, che hanno il vantaggio della fedeltà assoluta delle linee. (2) In generale però, se non si vuole avere una prospettiva erronea, si deve usare il rettilineare.

Oltre questi due punti inerenti all'obbiettivo, altre due regole vi sono da osservare, relativamente all'uso del medesimo, senza di che non si avrebbe esattezza nella prospettiva, vale a dire: 1° l'asse dell'obbiettivo sia sempre disposto orizzontalmente 2° il vetro smerigliato, e quindi la superficie sensibile, si trovi in posizione perfettamente verticale:

---

(1) Si rammenti come il Dallmeyer abbia costruito un obbiettivo semplice *rettilineare* che ha molte delle buone qualità di quello semplice senza averne i difetti, vogliam dire il *New rectilinear landscape lens;* tale forma vien pure fabbricata da Balbreck ainé di Parigi (Objectifs simples Serie A Réctilineaire extra-rapide).

(2) Sulle varie forme degli obbiettivi vedasi il nostro libro: *L'obbiettivo fotografico,* cap. IV a VII.

ma su di esse non occorre dilungarci e basti l'averle rammentate.

Posti così i principî da' quali dipende la verità della prospettiva, gioverà esaminare il significato di alcuni termini in questa usati.

In ogni veduta si considerano alcuni punti e linee, ch'è duopo aver sempre presenti. Chiamasi *punto principale* o di sfuggita (P della fig. 2) quel punto verso del quale sembrano concorrere le linee rette parallele orizzontali poste innanzi ai nostri occhi, per es. le rotaie d'una strada ferrata, le grondaie delle case d'una via diritta, etc. Esso trovasi sul prolungamento dell'asse ottico dell'osservatore, cioè su una linea orizzontale che s'immagina partire dall'occhio di questi (nel nostro caso sulla direzione dell'asse dell'obbiettivo posto orizzontalmente) e precisamente nel luogo stesso in cui essa incontra l'orizzonte vale a dire quell'altra linea pure orizzontale, che separa il cielo dall'acqua nelle marine, dalla terra nelle pianure, e limita il nostro sguardo (O-O, della fig. 2). In questi due casi l'orizzonte dicesi *sensibile;* ove il limite apparente fra cielo e terra sia una linea frastagliata, l'orizzonte prende il nome di *razionale* e viene rappresentato da una linea orizzontale situata all'altezza dell'asse ottico di chi guarda. *Punto di vista* dicesi quello nel quale si trova l'occhio dello spettatore (o l'obbiettivo della macchina) e non deve confondersi, come spesso avviene anche in rinomati scrittori, col punto principale o di sfuggita, il quale ne è la proiezione. La porzione di spazio compresa tra la linea dell'orizzonte e la *linea di terra* (T-T,) ovvero quella linea orizzontale alla quale termina il quadro, e gli serve di base (il lato inferiore della negativa fotografica) chiamasi *piano prospettico* (O_1-O-T-T_1) e l'estensione di esso dipenderà dalla altezza alla quale

trovasi l'orizzonte, ossia il punto di sfuggita, e quindi dalla posizione più o meno elevata del punto

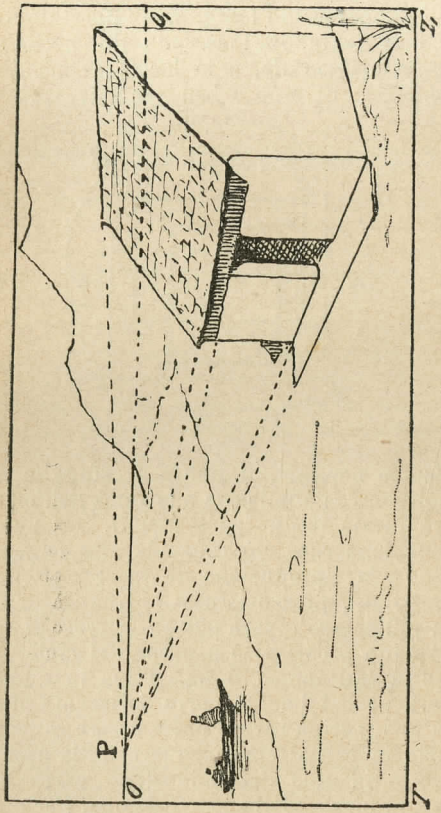

Fig. 2.

di vista, vale a dire dell'osservatore (in ultima analisi, dall'altezza dell'obbiettivo).

Da quanto precede sorge una prima questione: a quale altezza devesi trovare l'orizzonte in una fotografia? Prima di rispondere a tale domanda consideriamo l'apparecchio fotografico impostato dinanzi una veduta qualunque: essendo l'obbiettivo perfettamente orizzontale, e la lastra perpendicolare all'asse ottico di esso e ben centrata, chè tale è

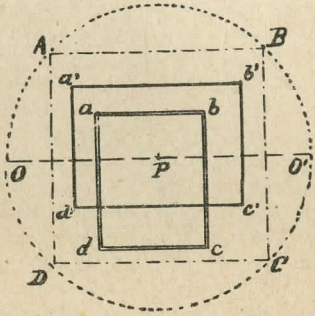

Fig. 3.

la posizione normale, il punto di sfuggita si troverà nel centro della lastra e la linea dell'orizzonte dividerà questa in due parti uguali. Ora può darsi che in qualche caso ciò risponda alle esigenze del soggetto, e la riproduzione di questo, ottenuta in tali condizioni, presenti tutte le qualità artistiche volute; più spesso invece potrà occorrere di aumentare il piano prospettico a spese del cielo, o viceversa: così trattandosi di una scena in un campo, bisognerà probabilmente porre l'orizzonte piuttosto alto, in una marina invece potrà essere conveniente collocarlo in basso; ciò dipenderà dalla natura del soggetto e in tale determinazione varrà quanto diremo a proposito della composizione. Per ottenere adunque che l'orizzonte assuma la posizione voluta sulla lastra occorrerà innalzare o abbassare la

camera oscura sul suo sostegno, e inoltre, non ottenendosi in questo modo sufficientemente lo scopo, spostare l'obbiettivo in alto o in basso, parallelamente a sè stesso, per rapporto alla lastra sensibile, lo che si eseguisce mediante il movimento verticale della tavoletta che sostiene l'obbiettivo stesso. Ciò in sostanza si riduce a utilizzare dell'immagine normalmente data dall'obbiettivo (ABCD, fig. 3), soltanto una singola porzione *abcd* o *a'b'c'd'* secondo i casi; in tal modo mentre originalmente l'orizzonte OO' divideva in due parti uguali la lastra fotografica, nel primo caso si trova a $^2/_3$ della sua altezza dalla linea di terra e nel secondo a $^2/_5$. (1) A meglio porre in evidenza l'utilità dello spostamento dell'obbiettivo riproduciamo nelle fig. 4-5 due fotografie eseguite con la stessa macchina dal medesimo punto di vista (distanza dall'originale 50 m.): nella prima l'obbiettivo era nella posizione abituale, cioè perpendicolare al centro della lastra; nella seconda invece esso fu spostato tanto quanto era necessario perchè, portato l'orizzonte a conveniente altezza dalla linea di terra, gli oggetti ritratti occupassero il posto voluto nel quadro. (2)

Quanto più l'orizzonte trovasi vicino alla linea di terra, tanto più risalta l'altezza degli oggetti che si trovano nel piano prospettico, e viceversa; è per questa ragione che nelle fotografie di monumenti usandosi, d'ordinario per non aver distorsioni, di porre la macchina a un'altezza uguale

---

(1) Naturalmente occorrerà che l'obbiettivo usato cuopra nitidamente una superficie maggiore della lastra usata perchè questi spostamenti non dieno luogo a ineguaglianze nella fotografia: vedi SANTOPONTE, *L'obbiettivo fotografico*, pag. 88.

(2) Le fotografie riprodotte dalle fig. 4-5 furono ottenute mediante l'apparecchio *Archimede* (di H. Ernemann — Dresda), uno dei pochi a volume irriducibile (*détèctive*) che abbia il movimento della tavoletta porta-obbiettivo.

alla metà o almeno a un terzo di quella dell'edifizio da riprodurre, quest'ultimo quasi sempre appare

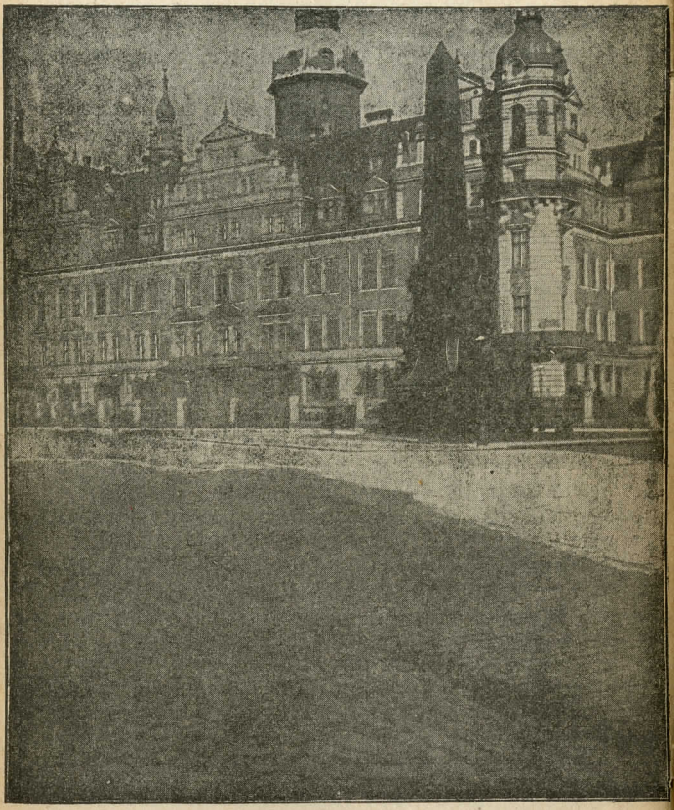

Fig. 4.

meno alto che non sia realmente. In linea generale si deve aver presente che per ottenere in fotografia

un dato effetto di prospettiva, l'obbiettivo deve porsi alla stessa altezza in cui si trovavano gli

Fig. 5.

occhi dell'osservatore quando ebbero la percezione di quello stesso effetto che si tratta di riprodurre.

Una piccola differenza di altezza nella posizione della camera oscura, può cagionare i più grandi cambiamenti nell'aspetto degli oggetti: nelle fotografie prese con apparecchi *détèctive* tenuti all'altezza del torace questo fatto è sensibilissimo: basterà osservare attentamente le fotografie riprodotte dalle fig. 6-7, la prima delle quali si ottenne tenendo la

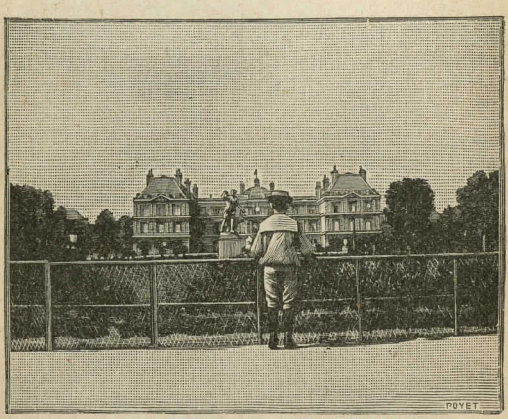

Fig. 6.

macchina a livello dello stomaco, la seconda a livello degli occhi. (1)

Naturalmente non tutti i soggetti offrono il loro migliore aspetto quando sono osservati dallo spettatore in piedi; come il pittore che siede per terra per disegnare, onde far apparire in basso la linea

(1) Le due prove riprodotte dalle fig. 6-7 furono ottenute con una *Photo-jumelle* Carpentier; nell'una il primo piano impedisce la vista di tutti gli altri, la statura del fanciullo appare esagerata; nell'altra invece questa è naturale, si scorge il giardino, il monumento si mostra completamente e tutto è nelle sue giuste proporzioni.

dell'orizzonte, così, lo vedemmo già, il fotografo dovrà abbassare il piede dell'apparecchio e l'obbiettivo, o rialzarlo, secondo i casi. In una marina per esempio l'orizzonte, e quindi l'obbiettivo, dovrà essere generalmente in basso; in un soggetto di genere invece, dovendosi dar sufficiente sviluppo al piano prospettico perchè le figure vi possano spa-

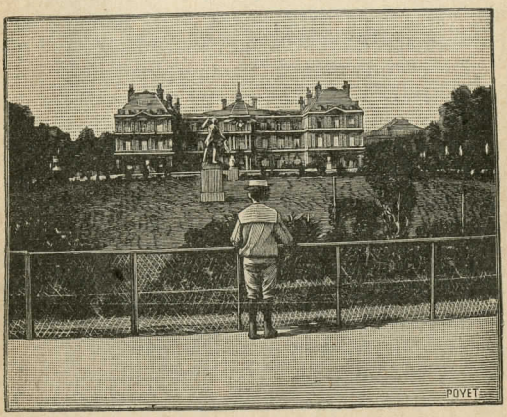

Fig. 7.

ziare, l'orizzonte è d'ordinario più alto. In questo caso i pittori seguono alcune regole di cui il fotografo pure ha da tener conto: se vi sono personaggi in piedi ed altri seduti, l'orizzonte usasi porre all'altezza dei primi: se ve n'ha soltanto a sedere, ci collocheremo coll'obbiettivo a livello dei loro occhi; ma nel caso che qualcuna delle persone sedute avesse lo sguardo come rivolto verso una persona in piedi che non apparisce sulla riproduzione, l'orizzonte dovrà collocarsi all'altezza indicata per prima; ciò perchè lo spettatore provi la

stessa impressione che avrebbe se si trovasse in mezzo ai personaggi rappresentati. Nelle scene d'insieme l'orizzonte dovrà essere piuttosto alto perchè si possano scorgere abbastanza distintamente i diversi gruppi che altrimenti apparirebbero come compressi gli uni dagli altri; ma bisogna guardarsi dal cadere nell'esagerazione e produrre una delle così dette vedute a volo d'uccello.

La variazione dell'altezza della camera oscura ha poi una speciale importanza nei ritratti nei quali, pur conservando questa in una posizione giusta, posson bastare pochi centimetri per produrre dissomiglianze assai marcate: se l'obbiettivo trovasi troppo in basso, il mento apparirà molto più grosso e tutta la parte inferiore del volto deformata; se troppo in alto, il collo sembrerà rientrato nelle spalle e la testa appiattita; si ritenga la regola di porre l'obbiettivo all'altezza delle spalle, se il soggetto è in piedi, e a quella degli occhi, se esso è seduto.

Tuttociò per quello che ha riguardo alla posizione longitudinale dell'obbiettivo, o ciò che torna lo stesso, del punto di vista: quanto poi alla posizione laterale di questo (la quale modificasi spostando o tutto l'apparecchio o la tavoletta portaobbiettivo orizzontale), cioè al luogo ch'esso deve occupare sulla linea dell'orizzonte, ciò dipende ancor più dal giudizio, dall'esperienza e dal gusto dell'operatore. Come chi osserva un quadro o fotografia si colloca in corrispondenza del centro di esso per bene esaminarlo, così sembrerebbe che il punto di sfuggita dovesse collocarsi nel mezzo della lastra; nella maggior parte dei casi però, ne deriverebbe una simmetria dannosa (vedi Cap. V); può riuscire utile di far contenere il punto di sfuggita nella porzione della veduta dove si trova l'oggetto su cui vuolsi attirare l'attenzione di chi guarda (e che, come vedremo, non deve essere il centro del

quadro), ma neppur questa è da tenersi come regola rigorosa. La determinazione dipenderà dalla natura del soggetto, giacchè, come per tutti i mezzi di espressione, non si potrebbe operare indifferentemente in uno od altro modo per tutti i casi. Che poi la posizione del punto principale costituisca un mezzo d'espressione artistica, non occorre dimostrare: basterà riportare quanto osserva il Blanc a proposito d'una serie di disegni del Lesueur rappresentanti la vita di S. Bruno; egli scrive: « si direbbe che collocando il punto principale nell'angolo del quadro egli abbia voluto esprimere l'allontanamento degli sguardi profani, e sollevare soltanto un angolo del velo che nasconde ai cenobiti le cose del mondo ». (1) Senza esigere dall'operatore fotografo tali recondite intenzioni nel decidere della posizione del punto di vista, certo è da consigliare di usarvi grande studio specialmente in certi generi di composizioni.

Talvolta può anche verificarsi che il punto di sfuggita si trovi fuori dello stesso quadro: « Supponiamo per esempio, che sulla parte superiore d'una parete ricoperta inferiormente da uno zoccolo in legno, si voglia rappresentare una nicchia contenente una statua. La prospettiva dovrà risultare in base a uno spettatore che si trova in un dato punto del pavimento e la perpendicolare abbassata dal suo occhio sulla parete verrà a cadere fuori della nicchia, sul rivestimento di legno ». (2)

Da queste ultime osservazioni il lettore avrà rilevato come, nella composizione, il cui campo siam venuti invadendo sebbene ci si proponga di trattarne particolarmente nel Cap. V, non si pos-

---

(1) Blanc Ch., *Grammaire des Beaux-Arts*. Parigi, Renouard, 1883, pagg. 510-11.

(2) Brüke & Helmholtz, *Principes scientifiques des Beaux-Arts*.

sano dare norme assolute, talchè l'Emerson esclamava: come parlar di regole se queste possono essere trasgredite senza nocevoli effetti e se, anzi, talvolta si conferisce con ciò valore ai resultati? [1] Ma non v'ha dubbio che, specialmente per quanto ha tratto alla prospettiva, da queste indicazioni più o meno relative resultano dei grandi limiti che non si possono impunemente sorpassare. Ed è questi che il dilettante ha da tener presenti.

Esaminata la posizione che deve avere l'obbiettivo rispetto al soggetto, sorge la questione della distanza che ha da correre tra i due. Essa naturalmente dipenderà dall'ampiezza dell'angolo dell'istrumento; perchè quanto maggiore esso sarà, tanto più si potrà avvicinare la camera oscura; ma come dicemmo che l'obbiettivo non deve differire, in angolo dall'occhio umano, così esso andrà soggetto agli stessi effetti che la distanza produce su questo. Sarebbe ozioso dire che dobbiamo allontanarci quando si tratta d'una veduta d'insieme, e avvicinarci se si vuole la copia d'un particolare; ma non sarà inutile ricordare come col diminuire la distanza, ancorchè l'obbiettivo sia rettilineare, certe parti del soggetto appaiono più in evidenza di altre, si hanno immagini differenti, e si può giungere ad averne di deformi. Per verificare ciò basterà eseguire per es. di uno stesso busto (che non si dovrà rimuovere dalla sua posizione) due fotografie, tenendo l'apparecchio ben livellato e alla stessa altezza, una alla distanza di un metro, l'altra di due metri, dando rigorosamente nei due casi all'apparecchio la stessa posizione rispetto all'originale; nella prima tutta la figura sarà più svelta e stretta che nella seconda; le linee della testa varieranno assai dall'una all'altra; queste diffe-

---

[1] Cfr. Emerson, *op. cit.*, libro III, cap. II.

renze poi saranno ben più notevoli in un ritratto in cui risalteranno meglio le dissomiglianze. Bisognerà quindi adottare la regola dei pittori: «quando hai a ritrarre dal naturale, dice Leonardo da Vinci, sta lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai»; ad ogni modo non si deve oltrepassare mai il limite minimo rappresentato dal doppio dell'altezza dell'oggetto da riprodurre, vale a dire circa m. 3,50 per una persona intera (ritenendo la statura media umana sia circa m. 1,65) e m. 2 per un busto (calcolando corrisponda alla metà della lunghezza del corpo). Tale regola vale anche per i soggetti architettonici: si dovrà sempre preferire, quando è possibile, ottenere un negativo piccolo alla distanza voluta (dal quale si potrà sempre ricavare una copia ingrandita), serbandoci all'altezza da cui abitualmente viene osservato il monumento, che innalzar di troppo l'apparecchio per ottenere un'immagine più grande la quale, se è corretta nelle linee, non potrà però mai produrre l'impressione della naturalezza.

*
* *

Come abbiamo detto in principio del presente capitolo, nella rappresentazione su una superficie piana di oggetti posti a differente distanza dallo spettatore, oltre alle modificazioni di forma e di dimensione (prospettiva lineare) se ne aggiungono altre nell'intensità delle tinte e nel grado di nitidezza apparente dovute all' effetto atmosferico (prospettiva aerea). L'atmosfera invero non è mai assolutamente pura, contuttochè sembri d'una limpidezza a volte perfetta: essa contiene sempre in sospensione una certa quantità di pulviscolo il quale riflette i raggi solari più rifrangibili e assorbe gli altri. Questo fenomeno ha per conse-

guenza: 1° una diminuzione dei contrasti; infatti da un lato le superfici illuminate perdono del loro splendore perchè una parte dei raggi da esse riflessi sono assorbiti dal pulviscolo atmosferico, dall'altro le ombre appaiono meno forti per la luce da questo riflessa; 2° una diminuzione di dettagli, giacchè col crescere della distanza, aumenta lo spessore dello strato atmosferico che ne separa, e quindi la quantità di questo pulviscolo, vale a dire l'opacità generale; 3° una diminuzione nella nitidezza dei contorni, per la quasi uniformità che le varie tinte assumono quanto più aumenta la distanza, sì che i margini degli oggetti non sono più nitidi e taglienti, ma addolciti e confondentisi più o meno col cielo o fra loro. Tale degradazione di tinte è misurabile, come Leonardo da Vinci dimostrò con una figura geometrica: a parità di distanza, essa varierà quanto più l'aria è impura, cioè maggiore quantità di pulviscolo e vapor acqueo contiene. In pittura l'effetto della prospettiva aerea si ottiene non soltanto abbassando il tono dei chiari e addolcendo le ombre, ma regolando la esecuzione, dando cioè un tocco più o meno reciso o definito; in fotografia invece da un lato l'obbiettivo tende a presentare gli oggetti lontani con una nitidezza simile a quella con cui rende i vicini, dall'altro la lastra sensibile risente troppo la luce riflessa dal pulviscolo e anzichè mostrare la regolare successione dei piani lontani quale apparisce all'occhio, presenta in questi un'uniformità di tinte eccessiva, e tende a confonderli in un tono chiaro che si perde nella luminosità del cielo. Oltre a ciò devesi tener presente che il diaframma ha per effetto di regolare la distribuzione della luce su tutto il campo dell'immagine, producendo un'uniformità che quasi sempre nuoce grandemente alla fedele riproduzione dell'aspetto presentato dai giuochi di luci e di

ombre nel soggetto. Finalmente l'esclusione dei raggi marginali dell'obbiettivo è la cagione principale dell'aspetto piatto che si riscontra nelle fotografie prese con piccoli diaframmi; perchè il rilievo d'un'immagine è dovuto si può dire esclusivamente a tali raggi, come resulta dalle esperienze del Claudet, del La Blanchère e di altri, e si può facilmente verificare eseguendo due negativi dello stesso soggetto, uno a piena apertura e l'altro con piccolo diaframma.

A questi due inconvenienti è facile riparare, rispettivamente colla scelta 1° dell'obbiettivo e del diaframma; 2° della superficie sensibile da usare. L'obbiettivo (a parte i limiti di angolo e di distanza focale precedentemente esposti per avere una prospettiva lineare esatta) dovrà non possedere una eccessiva *profondità*, vale a dire non riprodurre con nitidezza sensibilmente uguale i piani da esso inegualmente distanti. Vi sono costruzioni ottiche le quali, almeno nella parte centrale del campo da esse coperto, dànno a partire da pochi metri una nitidezza uniforme sino all'infinito; ed esse debbono naturalmente essere escluse. Poichè l'occhio quando si fissa sopra un oggetto vicino vede quanto si trova al di là con chiarezza decrescente, bisogna che l'obbiettivo sia capace di dare pei diversi piani riprodotti, nella stessa misura, questa differenza, perchè l'effetto risulti esatto; nè ciò è impossibile o troppo difficile a ottenersi giacchè nella generalità dei casi un obbiettivo di angolo e lunghezza focale dianzi indicati, non possiede quasi mai un'eccessiva profondità. Del resto con l'uso di un appropriato diaframma si realizzerà perfettamente lo scopo: infatti poichè la profondità cresce in ogni obbiettivo col diminuire dell'apertura di quest'ultimo, basterà *adoperare sempre il più grande diaframma* consentito dal genere di ciascuna riproduzione. Nella

messa in fuoco non si deve già, come molti operatori fan mostra di credere, ricercare una finezza uguale su tutti i punti della lastra: ciò è necessario nella riproduzione di disegni, carte, piani etc., ma nella copia del vero bisogna invece limitarsi all'imitazione dell'impressione che questo fa all'occhio. Perciò, procurata una relativa nitidezza su quel che costituisce il soggetto principale, quasi sempre nei primi piani, si dovrà fare in modo che i piani più lontani posseggano una decrescente chiarezza di dettaglio; senza cadere però nell'eccesso opposto e impartir loro troppo presto un'assoluta indecisione. In ogni caso l'occhio non deve scorgere dove cominciano e dove finiscono questi diversi gradi di nitidezza, ma ricevere l'impressione armoniosa che su esso produsse il vero.

Quanto alla superficie sensible è soltanto con l'adozione di lastre ortocromatiche che si potrà evitare l'accennata esagerazione della prospettiva aerea. Nelle immagini date dalle lastre ordinarie, si ha, come suol dirsi, *tropp'aria,* perchè la tinta uniforme in cui si fondono i piani lontani possiede un grado attinico simile a quella del cielo; la lastra ortocromatica fa per così dire, la distinzione di questi differenti toni, come l'occhio umano, e l'equilibrio è quindi ristabilito, l'armonia riconquistata. Riferendoci a quanto è detto nel Cap. VIII relativamente a queste superficî sensibili, avvertiremo come, essendo facile cadere nell'eccesso contrario e distruggere quella vaporosità che la distanza produce nell'apparenza degli oggetti, cioè avere una *mancanza d'aria,* occorra una giudiziosa scelta sopratutto dei filtri colorati, che dovranno essere principalmente poco intensi.

Qui potremmo stabilire, a mo' di conclusione, come, indipendentemente dalle altre cose esposte, perchè una copia fotografica qualunque possieda

in realtà quella fedeltà di riproduzione supposta generalmente, ma che effettivamente, nella maggior parte dei casi, non ha, occorre sia: 1° l'obbiettivo rettilineare e perfettamente corretto delle varie aberrazioni; 2° l'angolo di esso non superiore a quello ottico; 3° il diaframma relativamente grande; 4° la distanza del soggetto determinata secondo i limiti dianzi accennati; 5° la lastra sensibile ortocromatica.

CAPITOLO IV.

DEL CHIAROSCURO.

> Il sole, è vero, illumina la tela del pittore; ma è il pittore che illumina egli stesso il suo quadro. Rappresentandovi a suo modo le apparenze della luce e dell'ombra ch'egli ha scelto, vi fa cadere un raggio del suo spirito.
>
> CARLO BLANC.

Con la parola chiaroscuro s'intende non soltanto l'effetto della luce considerata in sè stessa, che rende gli oggetti da essa colpiti più o meno chiari secondo il grado d'incidenza, o li lascia più o meno oscuri se sono più o meno al riparo di essa, e i mezzi di rappresentare questi effetti; ma, e più specialmente, l'arte di disporre e distribuire le diverse masse d'ombra e di luce, di graduarne la intensità, perchè il quadro offra un dato effetto artistico.

Anche in questo si crede generalmente che il fotografo abbia ben poca latitudine nelle sue operazioni, non potendo modificare l'aspetto che gli oggetti ricevono dalla luce; ma se a prima vista ciò può sembrar vero per le riproduzioni di paese, è evidente che nei quadri di genere, negli studi di figura e nei ritratti egli può benissimo, con una ponderata scelta dell'illuminazione del soggetto, produrre un dato effetto di chiaroscuro, come farebbe il pittore. Del resto anche pei paesaggi non è da ritenere che l'operatore sia in posizione di tanto inferiore a quest'ultimo; perchè è certo che una stessa scena darà effetti diversissimi sia se-

condo l'obliquità e la direzione dei raggi luminosi che la rischiarano, vale a dire l'ora del giorno e la posizione della camera oscura, sia secondo l'intensità assoluta di essi, cioè lo stato del cielo etc. e basterà saper scegliere il momento e il luogo in cui il soggetto ha l'aspetto voluto o almeno più si avvicina ad esso; inoltre con uno sviluppo ben condotto, egli potrà modificare in tutto o in parte i contrasti di luce e d'ombra aumentandoli o attenuandoli, secondochè erano deboli o troppo accentuati in natura. Emerge quindi da ciò la necessità che anche il fotografo sia edotto dei mezzi principali dall'artista adoperati per ottenere un dato effetto di chiaroscuro, se vuole giungere a eseguire riproduzioni di un certo valore.

L'importanza del chiaroscuro è rivelata quotidianamente dall'esclamazione che sorge spontanea sulle labbra anche dei più ignari delle regole d'arte alla vista di qualche composizione in cui le luci e le ombre sono giudiziosamente distribuite: si suol dire che la tal figura « pare uscire dal quadro » « sembra potersi toccare » etc. Ora, com'è che si ottiene un tale risultato?

Leonardo da Vinci, il quale può dirsi sia stato il primo a comprendere tutto il valore del chiaroscuro, pone la regola generale che le parti chiare sien fatte risaltare su un fondo scuro e viceversa. La pratica potrà mostrare quando sia conveniente per un dato effetto, per l'armonia dell'insieme, discostarsi da tale norma e porre un oggetto in ombra su un fondo scuro, o uno illuminato sulle mezze tinte; ma certo quello di Leonardo è un principio generale la cui facile applicazione dà ottimi resultati. Naturalmente non bisogna intendere che a ciascun chiaro debba corrispondere uno scuro nello stesso piano: nella fig. 8 per esempio, abbiamo un cavallo baio che si profila sulla parte più chiara

del cielo (il piano più lontano), mentre un altro cavallo, bianco, ha per fondo lo scuro del terreno, assai più vicino; è poi evidente che invertendo la posizione dei due cavalli si diminuirebbe l'effetto.

Tali contrasti non devono essere isolati, ma accompagnati da un graduato ed armonico giuoco di luci ed ombre, minori in intensità, che, senza costituire una ripetizione monotona, contribuiscano a completare l'effetto voluto e a richiamare lo sguardo sul soggetto principale.

Fig. 8.

Rembrandt lasciando la maggior parte della scena nell'ombra, faceva cadere la luce su quei punti del quadro sui quali voleva attirare l'attenzione dell'osservatore. Come abbiam detto però il solo contrasto di luce ed ombra darebbe un resultato duro, e occorrerà cercare di distribuire giudiziosamente le mezze tinte: nulla è più dannoso d'un accessorio ben illuminato che si stacca sul fondo scuro e obbliga l'occhio a soffermarsi su esso anzichè andar dritto al soggetto. Devesi però evitare di cadere nell'estremo opposto, ed avere una serie di piccoli contrasti minutamente suddivisi, che eli-

minerebbe ogni rilievo. Al tal fine bisognerà fare una scelta ponderata della direzione ed intensità della luce che cade sul soggetto: così una stessa scena di paese presa mentre il sole si trovava dietro la camera oscura, o mentre la luce scendeva obliquamente da un lato, sarà o monotona e piatta, o di sensibile rilievo. Quanto all'influenza dell'intensità luminosa basterà eseguire prima la veduta illuminata dal sole, e, un altro giorno, alla medesima ora, ritrarla a cielo coperto, per rendersene esatto conto.

Il Tiziano paragonava molto appropriamente il chiaroscuro d'un quadro ben condotto all'effetto prodotto da un grappolo d'uva: in questo ogni chicco ha la sua parte più luminosa, le sue mezze tinte e i suoi scuri, ma tutto il grappolo presenta pure una massa di luce, e una d'ombra come fosse un corpo solo; ora in un quadro non solo le diverse parti han da presentare ciascuna un sufficiente rilievo, ma anche il loro insieme deve offrire un'armonica distribuzione di luce e d'ombra sì che il tutto si mostri ben modellato.

Le condizioni più importanti per un corretto chiaroscuro sono pertanto l'unità e l'ampiezza: la prima si ottiene limitando ad un solo il contrasto più forte fra luce ed ombra, corrispondente in genere all'oggetto principale; o, in altre parole, procurando che nello stesso quadro non si trovino due masse chiare d'intensità uguali, nè due scure dello stesso grado; — la seconda evitando l'eccessivo frastagliamento delle luci ed ombre, lo sminuzzamento troppo sottile dei contrasti; frastagliamento e sminuzzamento che non devonsi confondere con le gradazioni o sfumature delle mezze tinte, le quali occorre sieno delicatamente distribuite, e servono anzi ad aumentare e compiere l'effetto del contrasto principale, come or ora dicemmo.

Un principio da tenersi sempre in mente si è che le masse di luce e d'ombra presentate dall'insieme della composizione non costituiscano una figura geometrica regolare: un quadro in cui la parte più luminosa si trovasse al centro (che come vedremo nel Capitolo seguente, è il punto più debole), le mezze tinte distribuite tutt'intorno, simmetricamente, alle quali seguissero gli scuri come mostra la fig. 9, offrirebbe per la sua regolarità stessa un aspetto monotono e tutt'altro che pitto-

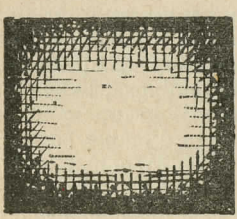

Fig. 9.

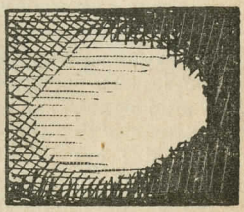

Fig. 10.

resco; ben diverso sarà l'effetto se la disposizione del chiaroscuro affetterà una forma irregolare, di cui si ha un esempio fra i mille nella fig. 10.

Quì sorge una questione importante, cioè la determinazione di quale quantità della superficie del rettangolo in cui vien riprodotto un soggetto, debba essere occupata dalle masse luminose, quale dalle ombre e quale finalmente, dalle mezze tinte. Sembrerebbe che il migliore effetto, si ottenesse in generale dando un quarto dello spazio coperto al chiaro, un quarto allo scuro, e due quarti alle mezze tinte, come ne fa fede la Scuola Veneziana; Leonardo da Vinci superò generalmente il quarto e Rubens estese a un terzo la parte fatta al chiaro; mentre Rembrandt ne' famosi effetti di chiaroscuro

che presero il suo nome, la restrinse a un ottavo della superficie totale del quadro. (1) Tali limiti non sono arbitrarî ma dipendono direttamente dal pensiero che anima l'artista e dallo scopo ch'egli si propone; si può dire che la superficie dedicata alle luci aumenta quando ei vuol parlare agli occhi, diminuisce se si rivolge allo spirito dell'osservatore.

Si capisce facilmente come il chiaroscuro dipenda essenzialmente dalla direzione della luce: è ben raro il caso in cui un buon effetto sia ottenuto con luce disposta in modo perfettamente orizzontale o verticale; essa dovrà essere invece più o meno obliqua. Come vedremo nel Cap. VII, la direzione si avvicinerà alla linea orizzontale per le vedute di paese, e alla verticale per la figura umana; però uno stesso soggetto potrà essere illuminato diversamente secondo i casi: supponiamo si voglia rappresentare un paesaggio arido, brullo, arso dal sole; è certo che se si attende l'ora in cui quest'ultimo è alto sull'orizzonte, divenendo la luce più viva e le ombre portate meno pronunziate, l'effetto sarà migliore; se si deve invece riprodurre qualche angolo di paese melanconico e si desidera ispirare quella calma, quella pace meditativa di cui

(1) Per verificare quali quantità della superficie di un quadro sien dedicate alla luce e all'ombra, il Reynolds indica il seguente metodo, da lui usato durante il soggiorno a Venezia per rendersi utili i principî dei maestri di quella scuola " quando osservavo, egli scrive, qualche effetto straordinario di chiaroscuro in un quadro, prendevo un foglio bianco, su cui segnavo in nero le diverse parti nello stesso ordine e gradazione di chiaroscuro che presentava il quadro, lasciando intatta la carta per rappresentare la luce, e ciò senza curarmi del soggetto nè del disegno delle figure. Qualche prova di questo genere basta per far conoscere il metodo seguìto nella distribuzione delle luci e delle ombre.... In questo modo si potrà pure rilevare le differenti forme e disposizioni di queste luci, e degli oggetti sui quali esse sono fatte cadere.... Tenendo tale carta macchiata a una certa distanza dall'occhio, l'osservatore sarà colpito dall'effetto straordinario che produce la disposizione del chiaroscuro quantunque non si distingua se si tratta d'un soggetto storico, d'un ritratto, di natura morta o di qualche altro oggetto, perchè gli stessi principî si estendono a tutti i rami dell'arte „.

si aveva la sensazione dinanzi al vero, nulla varrà meglio delle lunghe ombre portate del vespro.

Poichè siamo a parlare della direzione della luce dobbiamo dire che chi vuol dedicarsi alla fotografia artistica ha da dimenticare il rigido precetto impostogli all'atto dell'acquisto del primo apparecchio, col quale gli si proibiva di eseguir fotografie se il sole non si trovasse dietro o a lato della macchina. Gli effetti contro luce sono invece fra quelli che, ponderatamente ottenuti, possono offrire i più bei risultati: naturalmente occorre molta attenzione sia nella scelta del soggetto che nell'uso del materiale fotografico. Sebbene non sia impossibile nè cattiva cosa che il disco solare venga riprodotto nelle vedute, è più spesso utile ch'esso, pur trovandosi in faccia alla macchina, sia collocato dietro qualche nube o qualche oggetto; così per i soggetti di genere, gli studî di figura, più che i raggi luminosi molto vivi, converrà una luce diffusa più o meno intensa; ben a ragione però osserva il Blanc [1]: « se gli oggetti sono più o meno interposti tra la sorgente della luce e lo spettatore, ciò può fornire effetti piccanti e inattesi, di cui l'uso non è interdetto dal buon gusto, purchè non lo sia dalla verisimiglianza. Disgraziatamente queste singolarità sveglian sempre la manìa delle imitazioni, e ci rammentiamo ancora del tempo in cui certi romantici, inseguendo una originalità facile, moltiplicavano i quadri illuminati dal fondo, e contornando d'una listerella luminosa figure ora trasparenti ora scure, le facevan somigliare o a lanterne viventi o a mulatti sulle cui spalle fosse caduta della neve » e tale difetto, nel quale è facile cadere in pittura, è ben più soggetto a verificarsi in fotografia.

Quanto alle avvertenze da usare per la riuscita

---

[1] Op. cit., pag. 553.

degli effetti controluce, sebbene delle manipolazioni fotografiche si tratti particolarmente nel Cap. VIII, noteremo quì che molte volte, come in certi tramonti pieni d'attrattive per lo sguardo, si avranno resultati meschini o nulli ove si usino lastre non ortocromatiche; in ogni caso si abbia presente che le gradazioni di luce e d'ombra non vengono esattamente riprodotte nelle loro diverse tonalità se non con lastre a pellicola piuttosto spessa; e che è indispensabile prendere le necessarie precauzioni per evitare le aureole o aloni, e il velo generale prodotto dalla luce diffusa che penetra nella camera oscura. (1)

Per quanto ha rapporto al chiaroscuro più che i precetti gioverà al dilettante l'attento studio delle opere dei maestri, studio, anche per altri punti, come vedremo nel Cap. VI, assolutamente indispensabile per coloro che vogliono tentare la produzione di quadri fotografici. A chi intenda limitarsi a ritrarre, nel suo migliore aspetto, un soggetto qualunque, l'esame di tali opere è del pari necessario poichè solo in tal modo potrà sia rendersi conto dei pochi cenni da noi dati, sia porsi in grado di scegliere la luce più favorevole in ogni singolo caso ad ottenere un dato effetto, e, quel che più importa, di distinguere tra la luce che cade sul quadro senza regola, dando delle masse ora chiare ora scure disseminate senza alcun significato, e quella che imparte rilievo e vita a tutte le cose, le presenta sotto un aspetto del tutto diverso, le fa parlare agli occhi e all'animo dell'osservatore. (2)

---

(1) Vedi il nostro *Manuale pratico di Fotografia,* Parte I, Cap. suppl. § 84 e 92 B *c.*

(2) Senza dover visitare pinacoteche o studiare collezioni d'incisioni, potrà il dilettante limitarsi all'esame accurato delle illustrazioni per esempio del Doré, le quali presentano tutte un eccellente chiaroscuro, e il cui studio costituirà un ottimo esercizio anche per rapporto alla composizione.

CAPITOLO V.

DELLA COMPOSIZIONE.

> Tutto, e nella università e nelle differenti parti della disposizione, riunisca insieme col pittoresco, naturalezza, verisimiglianza, decoro e il particolar carattere di ciò che s'intende di rappresentare.
>
> F. ALGAROTTI.

La natura, lo abbiamo già visto, non compone: essa fornisce soltanto gli elementi che l'artista dovrà utilizzare; quest'ufficio non facile, esige un attento studio dall'operatore fotografo che voglia ottenere resultati soddisfacenti per gli occhi e per lo spirito. La composizione consiste nella rappresentazione grafica d'un'idea; ora come nella traduzione in scritto del pensiero occorre sottoporci ad alcune norme atte a render questa ordinata, intelligibile, così nella esposizione grafica sono da ricercare talune qualità indispensabili, che cercheremo di porre brevemente in rilievo. Anzitutto si deve procurare che la disposizione delle linee, il chiaroscuro producano l'effetto d'un equilibrio armonioso, senza di cui l'occhio anzichè una sensazione di piacere risentirebbe un'impressione sgradevole. L'armonia è l'accordo che produce la bellezza: è l'unione e la concordanza delle parti fra loro e con l'insieme. In pittura: la modificazione, la disposizione, l'ordine degli elementi d'un quadro, il cui effetto generale sull'osservatore sia vivo, forte ed uno.

Nella composizione l'armonia è in gran parte ottenuta mediante la compensazione o l'equilibrio delle linee di direzione, cioè di quelle linee generali

che si distinguono in ogni immagine e son formate sia dai contorni del soggetto sia dalle direzioni delle parti principali di un seguito di oggetti.

Invero i declivi paralleli di una serie di montagne, una fila di alberi inclinati tutti — sieno essi paralleli o non — verso la medesima parte, ci dànno l'impressione dell'instabilità; un gruppo di alberi simili tutti perpendicolari, le onde perfettamente orizzontali d'una marina tranquilla, pro-

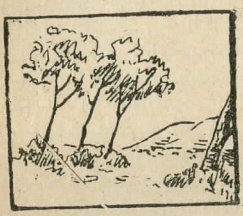

Fig. 11.

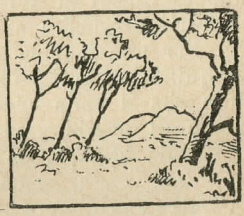

Fig. 12.

ducono la monotonìa: l'equilibrio si otterrà opponendo a una serie di linee di una direzione, altre linee dirette in senso contrario; beninteso che tanto le une quanto le altre si possono trovare sia nello stesso piano, sia in piani differenti.

Esempî semplicissimi di compensazione delle linee di direzione sono le opposte pendici d'una montagna (/\), i fianchi di una valle (\/): ad ottenere l'equilibrio non occorre che a un certo numero di linee d'una direzione si contrapponga un numero uguale o simile di linee contrarie: nell'esempio citato d'una fila di alberi tutti inclinati da un lato, basterà si trovi, poniamo, un arbusto, un ramo in senso opposto nel primo piano, per stabilire la compensazione. La fig. 11 riproduce una fotografia presa

nelle condizioni anzidette: le varie linee essendo tutte inclinate da un lato danno la sensazione d'una mancanza di stabilità; rivolgendo l'obbiettivo un poco a destra sarebbero stati invece compresi nella veduta alcuni rami dell'albero più vicino e il fianco destro della montagna i quali, avendo direzione contraria, avrebbero ristabilito l'equilibrio, come mostra la fig. 12.

I mezzi atti a raggiungere la compensazione delle linee di direzione varieranno secondo i casi, e per ognuno di questi si avranno infiniti modi dipendenti dall'ingegnosità e dal buon gusto dell'operatore. Per una marina tranquilla, ad esempio, si potrà equilibrare le linee orizzontali dell'acqua procurando che il cielo contenga nubi in forma di cumuli o di nembi anzichè di strati o di cirri, usando nella stampa, se necessario, un negativo separato pel cielo, come è detto nel Cap. VII. Non occorre aggiungere che quanto avvertiamo per le vedute vale pei soggetti di genere, per gli studî di figura, e pei ritratti; anche in essi le linee dovranno esser saviamente compensate: talvolta bastano piccoli spostamenti nella direzione di un panneggiamento del fondo, o delle pieghe degli abiti, o semplicemente del volto, di un braccio, o anche di un mobile od accessorio qualunque, per dare aspetto armonioso all'insieme.

Ma l'armonia da sola non basta a fare di una scena qualunque un quadro: ugualmente indispensabile è l'*unità,* vale a dire occorre che ogni parte della riproduzione grafica attiri l'attenzione dell'osservatore soltanto in ragione diretta dell'importanza ch'essa ha nel soggetto rappresentato. Lo sguardo deve essere naturalmente condotto a posarsi anzitutto sul punto in cui si riunisce l'interesse principale e successivamente ad esaminare le altre parti del quadro; ciò si otterrà in primo luogo scegliendo

il posto che deve occupare l'oggetto principale. Sarebbe erroneo di ritenere che a tale scopo si presti il centro del quadro: in realtà esso è il punto più debole, giacchè dividendo questo in due metà costringe l'occhio a istituire un confronto fra l'una e l'altra e lo distrae dalla contemplazione del soggetto, sopra tutto se vi sono nelle due parti cose interessanti. I punti migliori si trovano a distanza ineguale dai lati e dagli angoli del quadro; e son specialmente quelli risultanti dall' intersezione delle linee orizzontali e verticali che lo dividono in un numero dispari e non pari, di striscie uguali. Il Sig. Norman Macbeth prescrive di guardare un paesaggio, una figura «attraverso un pezzo di vetro del formato mezza lastra, diviso in tre parti nelle due direzioni, collocare fin dove è possibile, le intersezioni nei punti più importanti del soggetto. Le stesse linee possono tracciarsi sul vetro smerigliato della camera se ha tali proporzioni. [1] Questo mezzo permette al fotografo di far corrispondere alle intersezioni le parti speciali del quadro, come una rovina, un albero, un corso d' acqua, un battello, un gruppo d'animali, una figura, etc.» (detto tracciato è riprodotto nella fig. 13).

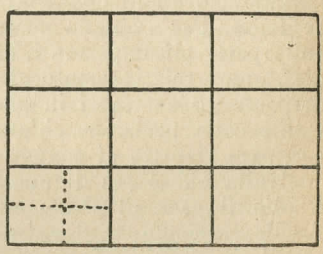

Fig. 13.

L'unità inoltre si potrà raggiungere col limitare al puro necessario il numero degli accessori e col dare la massima nitidezza relativa, nella messa

---

[1] Cioè il lato maggiore è uguale alla diagonale del quadrato fatto sul minore.

in fuoco, al soggetto e alle parti che più hanno attinenza con esso. Trattandosi, ad esempio, di un ritrattto in un salotto bisognerà regolarsi del tutto diversamente che se si dovesse fare una semplice fotografia dell'interno del salotto stesso. Nel primo caso è il modello che deve risaltare maggiormente, e tutto il resto viene in seconda linea; quindi bisognerà allontanare gli oggetti che potrebbero distrarre lo sguardo dalla persona che si ritrae, e lasciar solo quelli che contribuiscono a metterla in evidenza. Per avere la massima nitidezza soltanto sulle parti più importanti, oltre che coll'uso di un diaframma relativamente grande, si contribuirà col disporre gli accessori in piani diversi compatibilmente colla posizione ch'essi devono logicamente occupare rispetto al soggetto.

Nulla nuoce più di una nettezza uniforme, ed è noto il caso di Protogene di Caria, emulo di Apelle, secondo la leggenda, nell'eseguire linee sottili, il quale, dipinto un satiro in riposo appoggiato a un tronco, vi aveva aggiunto come accessorio una starna; ma questa era così minutamente riprodotta che distoglieva l'attenzione dalla figura principale. Si meditino quindi le belle parole del Reynolds: « Una distinzione minuziosa e una troppo « scrupolosa rappresentazione di dettagli, per quanto « eccellente possa essere l'esecuzione, non hanno « mai meritato all'artista il titolo d'uomo di genio.... « I dettagli o particolarità che non contribuiscono « all'espressione del carattere generale sono più « nocivi che inutili, pregiudicano nuocendo all'at- « tenzione e distraendola dal punto principale ».

Unità deve poi riscontrarsi riguardo al tempo e al luogo della scena rappresentata, onde non cadere in contrasti illogici. Così si curerà che fra gli accessori di un soggetto di una data epoca non si mostrino utensili e ornamenti di un'epoca po-

steriore, chè in oggi non sarebbero compatibili gli anacronismi in cui incorsero gli antichi. Si eviterà poi, quanto al luogo, le discordanze fra il costume, il carattere del soggetto e ciò che lo circonda: per esempio un fatto avvenuto in dato paese non si rappresenterà in un altro; personaggi dai costumi d'una certa regione non si porranno in mezzo a un paesaggio, a un interno privo dell'aspetto che ha in quella; e per venire a un caso più frequente, si eviterà che in una scena campestre appariscano persone vestite alla moda cittadina — ciò beninteso quando il soggetto della composizione sia il paesaggio e le persone figurino come accessori, chè altrimenti si potrebbe logicamente dedurne che i ritratti con sfondo di paese han da farsi soltanto in abiti campagnuoli.

L'unità non esclude per altro la *ripetizione*, purchè essa sia associata alla varietà, senza di cui si cadrebbe nella monotonia producendo stanchezza anzichè interesse nell'osservatore. Così per es., in luogo di uno solo, due, tre cavalli introdotti in un paesaggio potranno aumentarne l'interesse a condizione però ch'essi sien diversi di posizione, di manto, di dimensione, etc.

Senza varietà può dirsi non vi sia, nella maggior parte dei casi, interesse: uno dei mezzi più facili e sicuri di raggiungerla è il contrasto cioè l'opposizione dei caratteri, degli atteggiamenti delle cose o persone introdotte nella composizione. Secondo Leonardo da Vinci, non bisogna mai ripetere una stessa cosa, dare la medesima aria alle teste di due figure in un quadro; e in generale, quanto più si avrà cura di variare il proprio disegno, ponendo ciò che è brutto presso al bello, un vecchio vicino a un fanciullo, un uomo forte e robusto presso uno debole, tanto più il quadro sarà piacevole. — Naturalmente occorre molto tatto e molta

riflessione nell'uso di quest'espediente per non menomare l'armonia dell'insieme: quanto più di esso profitteremo, tanto più giustificato dovrà essere il suo intervento, badando di non cadere in esagerazioni, sempre sgradevoli e spesso ridicole.

A questi requisiti così fugacemente accennati, della composizione, se ne aggiungono altri che il lettore troverà spiegati nei trattati d'arte, come la subordinazione, la convenienza, la proporzione, la verità, l'espressione, etc. su alcuni de' quali ci avverrà di parlare incidentalmente in seguito: crediamo però conveniente limitarci alle poche qualità che veniamo d'indicare, le quali sono certo le più importanti, per non ostacolare i primi tentativi del dilettante coll'imposizione di troppe regole: a rendere meno incompleta la trattazione di questo soggetto restano ancora alcune parole da dire sui diversi sistemi di composizione.

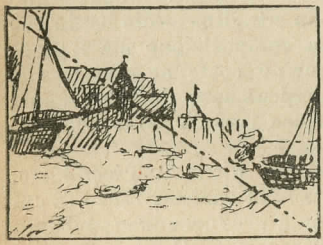

Fig. 14.

Nei tempi andati si dava nelle accademie grande valore all'osservanza di certe forme nelle quali disporre l'aggruppamento dei personaggi o degli oggetti principali di un quadro; ed è certo che liberata dalle esagerazioni, l'applicazione di questo principio ha una grande utilità pratica. Se si esamina un quadro qualunque sarà facile determinare quale figura geometrica risulta dall'unione delle sue linee principali: la forma più semplice è la *diagonale* (vedi fig. 14), e si riscontra ogni qualvolta gli oggetti furono disposti in ordine decrescente di grandezza. Non è necessario che la linea della composizione corra

esattamente da uno all'altro angolo opposto del quadro perchè essa si verifichi, ma basta che si avvicini a questa direzione. Tale linea generale dovrà, per quanto avvertimmo sull'equilibrio, essere sostenuta da un oggetto ben distinto, posto nei primi piani, di importanza secondaria rispetto al soggetto principale, e sul quale l'occhio sia condotto a posarsi dopo averla percorsa: spesso esso è indicato da una massa scura che si stacca su una superficie illuminata, ma ciò non è indispensabile; l'importante è che esso esista perchè lo sguardo provi un'impressione di equilibrio.

Dalla composizione in diagonale è facile passare a quelle in *piramide* e in *triangolo*. Supposto che si abbia da ritrarre tre oggetti o personaggi, ove non si dispongano secondo una linea, perfettamente orizzontale o verticale, ciò che sarebbe tutt'altro che pittoresco, o in ordine della loro altezza, vale a dire in diagonale, essi verranno sempre a formare o una piramide o un triangolo più o meno regolare. Dicesi composizione piramidale quella che può suddividersi in tante piramidi; triangolare se formata dall'aggruppamento di triangoli. I varî gruppi costituenti queste figure geometriche dovranno essere concatenati e compensarsi fra loro, cioè presentare coesione ed armonia, concorrendo colla loro disposizione a far convergere l'attenzione sull'oggetto principale. A questo scopo si possono disporre i vertici di tali piramidi secondarie sia su una linea convessa, come usava di preferenza Rubens e anche il Correggio, sia secondo una concava. (Si ha un esempio di composizione piramidale nel gruppo a sinistra della fig. 18).

Oltre a tali composizioni angolari, ve n'ha di circolari, nelle quali cioè gli oggetti principali son disposti secondo l'arco di un cerchio: però la diagonale e la piramide saranno sempre le forme più indicate a render possibile all'operatore di dare

un aspetto artistico, senza grande sforzo, fin dal principio, alle sue composizioni.

È necessario avvertire però come si debba in tutto ciò evitare la regolarità eccessiva e la simmetria; questa (che non devesi confondere colla proporzione o euritmia, a significare la quale gli antichi autori adoperano il medesimo vocabolo) consiste, come si sa, nella corrispondenza di parti da ciascun lato del quadro; in taluni casi, usata par-

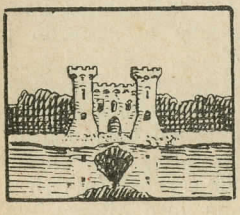

Fig. 15.

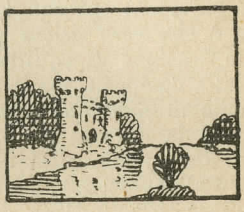

Fig. 16.

camente, serve a conferire solennità nei soggetti gravi e serî, ma in generale dà un aspetto compassato e monotono, il più delle volte sgradevole; come si può sorgere dal confronto delle figure 15 e 16 tratte da due fotografie. Nell'ottenere la prima l'apparecchio fu collocato in faccia al centro dell'edifizio; per la seconda invece lo si pose assai più a sinistra, evitando così tale inconveniente.

Per concludere queste incomplete indicazioni crediamo utile rammentare quanto avverte Paillot de Montabert su questo argomento; egli scrive che non bisogna gridare all'artista: « componete piramidalmente, riempiti i buchi, temete i vuoti, evitate gli angoli e le parallele, cercate i contrasti » ma dirgli piuttosto: « componete secondo il vostro sentimento, e qualunque sieno le vostre combinazioni, riconducete le linee, i gruppi, le masse, le direzioni, le dimensioni, all'unità che avrete scelta e avrete *sentita* ».

CAPITOLO VI.

DELLA GENESI E DELL'ESECUZIONE D'UN QUADRO FOTOGRAFICO.

> " Il valore di un quadro non è proporzionato al travaglio e alla spesa che costò, ma alla poesia che racchiude ".
>
> " Non si scambi la sentimentalità per il sentimento, e il sentimento per la poesia ".
>
> P. H. Emerson.

Un quadro, fotografico o non, è sempre la rappresentazione, o, come dice l'Emerson, la materializzazione d'un'idea; una veduta locale può bensì, per la giudiziosa scelta del tempo e del luogo, presentare un aspetto pittoresco in tale grado da rivaleggiare con una composizione, ma non sarà mai un vero quadro se parla soltanto agli occhi ed è muta per l'animo dell'osservatore. È evidente però che non ogni idea potrà costituire un quadro: quali requisiti dovrà dunque avere per formare il soggetto d'una composizione fotografica? Anzitutto dovrà essere tale per cui la rappresentazione di essa non esorbiti dai mezzi posti a disposizione dell'operatore, cioè suscettibile di essere afferrata, per così dire, dalla camera oscura. Questa determinazione non potrà farsi che in base a una lunga pratica, la quale ci dimostrerà quali soggetti apparentemente attraenti, e capaci di dare ottimi effetti ad un pittore, perderebbero la maggior parte delle loro qualità riprodotti che sieno in fotografia. In secondo luogo l'idea dovrà apparire a chi osserva, completamente, in tutti i suoi dettagli, senza nessun sforzo d'immaginazione, cioè essere semplice. Essendo

scopo principale dell'artista di produrre una sensazione piacevole, ogni eccessiva complessità, che ingeneri difficoltà nella ricerca del significato dell'opera sua, deve essere evitata. Finalmente l'idea sia gradevole e interessante; chè è soltanto a queste condizioni che una fotografia può assurgere al grado d'opera d'arte. Invero un'idea sia pure riproducibile fotograficamente e semplice, se è priva d'interesse non ha ragione d'essere presa in considerazione dall'artista, che farebbe opera insignificante; se è ripugnante, si vien meno, col tradurla, allo scopo principale dell'arte, che è quello di dilettare. (1)

La ricerca di queste tre condizioni essenziali perchè un'idea possa dare luogo ad un quadro, non implica nell'operatore attitudini speciali o una straordinaria dose d'immaginazione, ma esige soltanto una grande facoltà di osservazione. Poichè certi principî sono trasponibili da uno in altro campo dell'arte, riporteremo qui quanto Alessandro Dumas avvertiva a un giovane scrittore, cioè « che « ci si dà una gran pena per avere del talento, « quando sarebbe talvolta facilissimo avere del genio; « si vuole *immaginare* quando non ci sarebbe bi- « sogno che di *osservare*. L'originalità, sia in let- « teratura che in arte, consiste nel dire e nel dipin- « gere ciò che si vede. L'importante è di veder « bene ». Invero mentre sul principio ci sembrerà di non potere trovare l'argomento di un quadro senza un grande sforzo, in seguito, educato lo spirito all'osservazione, i soggetti ci pulluleranno d'intorno, per così dire, e mille cose della vita comune, trascurate o ritenute sino allora indegne

(1) " Il y a des choses hideuses qu'il faut laisser dans le domaine de la réalité et qui ne valent pas la peine d'être imitées, car le talent le plus vigoureux ne reussit pas à leur donner droit de cité dans le domaine de l'art ". PLANCHE GUSTAVO nella *Revue des Deux Mondes*, 1855.

della nostra attenzione, si riveleranno sorgente d'interessantissimi studî. Prima cosa adunque sarà l'imparare a leggere, per dirla con Galileo, in quel libro continuamente aperto innanzi ai nostri occhi, che è la Natura. Incidenti senza importanza apparente, potranno dare l'ispirazione a pregevoli lavori: Leonardo da Vinci riteneva non essere privo d'utilità lo studio delle fantastiche immagini disegnate dalle nubi, o dalle fiamme d'un focolare, nè quelle che appariscono su una parete corrosa dal tempo e dall'umidità. Per passare ad un esempio pratico riferiremo dal più volte citato libro del Robinson quanto segue: (1) « I soggetti si presen-« tano a volte nei modi più inattesi. Alcuni anni « or sono, traversando un « giardino per andare a fo-« tografare una veduta già « stabilita, dovevamo pas-« sare per una porta della pa-« lizzata che ci separava dal-« la strada. Una delle mie « modelle, con in mano un « bastone, corse per aprir « l'uscio, e fatto ciò, si volse « verso di noi e si appoggiò, « per attenderci, alla paliz-« zata, cantarellando con « aria di motteggio l'antico « ritornello: *Aprite la porta « e lasciate passare — Ecco « la vacca di Patty Watty...* (Open the gate and let « her through, — For she is Patty Watty's cow....) « Che posa graziosa aveva la modella mentre can-« tava!... Bisognava naturalmente cogliere subito

Fig. 17.

(1) Robinson H. P., *La Photographie en plein air*, traduz. cit. Parte I, cap. IX, pag. 63-65.

« quest'occasione, essendo impossibile di pensare a « farne uno schizzo o a rimetterla a un altro giorno. « Grazie ai vantaggi del processo alla gelatina e « alla rapidità con la quale potevasi montare la mia « camera, feci una negativa prima che la posa per- « desse la sua grazia o il sorriso sparisse dal volto « della mia modella ». (Vedasi uno schizzo di tale composizione nella fig. 17.)

Ma non sempre i quadri nascon perfetti dal caso, come Minerva dalla testa di Giove: più spesso l'idea deve essere lungamente studiata, i mezzi atti a rappresentarla scelti con ponderazione, la composizione sapientemente disposta; il dilettante dovrà quindi bene esaminare, quando crede di aver trovato un soggetto capace di fornirgli dell'idea che si è proposta un'immagine di qualche valore, se realmente questa avrà le qualità ch'ei le suppone. Una delle cagioni più frequenti di disinganno pel principiante è l'illusione prodotta allo sguardo dalla varietà dei colori che offre la natura; egli dovrà considerare non tanto l'effetto prodotto dalla scena per sè stessa, quanto quello che presenterà la riproduzione monocroma della medesima, non solo, ma dovrà pure premunirsi contro l'effetto della visione binoculare e tener conto della diminuzione di rilievo che si avrà nell'immagine data dall'obbiettivo. Un espediente assai utile consiste nell'interporre un vetro azzurro tra l'occhio e il soggetto (un occhiale da sole, per esempio): in tal modo vengono sottratti allo sguardo i raggi antifotogenici riflessi da quest'ultimo, e scorgeremo solo l'effetto di quelli che impressionano più specialmente la lastra sensibile, e quindi l'aspetto che presenterà la prova; per valutare poi l'anzidetta diminuzione di rilievo posseduta dall'immagine fotografica, si guarderà attraverso il vetro con un solo occhio, chiudendo l'altro.

Se l'idea che si vuole rappresentare ha da es-

sere come già enunciammo, *semplice,* la sua espressione grafica dovrà apparire *naturale;* infatti se, come ben fu detto, il bello, subietto dell'arte, è nel vero, e il vero è nel naturale, mentre in arte non ogni naturale è vero, in fotografia non ogni vero è naturale. « Ogni attitudine contro natura è meschina e falsa » così Diderot; e il Giordani: « è falsità nel pittore se dia alla figura un atteggiamento, una posizione, un colore, un'apparenza che la natura disdice ». Occorre quindi un grande studio per scegliere d'un dato soggetto il momento più spontaneo e ottenere che nella riproduzione si ritrovi lo stesso grado di spontaneità; ma nel medesimo tempo è indispensabile porre la massima cura per impedire a tale studio di rivelarsi allo spettatore, giacchè, diremo col Tasso:

L'arte che tutto fa nulla si scuopre.

A questo scopo gioverà l'attento esame non solo di tutto l'insieme del motivo scelto, ma anche de' suoi più minuti dettagli, onde evitare ch'essi stuonino o concordino troppo artificiosamente coll'idea generale; giacchè se l'occhio umano, attirato dalle parti più interessanti del soggetto, su queste si ferma maggiormente sorvolando sulle particolarità che è naturalmente portato a trascurare, l'obbiettivo invece rende imparzialmente tutto quanto si trova innanzi ad esso. Che anche i più celebri artisti abbiano curato grandemente lo studio dei dettagli (da non confondersi con l'*esecuzione* dei medesimi) non occorre dimostrare; basterà citare l'esempio di Raffaello il quale, come scrive il Mengs « ha cercato di dare espressione anche ai panneggiamenti. Si può difatti giudicare dalle pieghe di essi se il movimento fatto poco prima dalla gamba o dal braccio fu per avanti o per indietro; se questi sono già passati dallo stato di piegatura a quello di distensione e

viceversa, o se vi stanno presentemente passando ». Il Reynolds pure asserisce a questo proposito come « l'arte di disporre le pieghe dei panneggiamenti formi una parte importantissima dello studio del pittore » e cita l'opinione di Carlo Maratti (rimasto famoso in quest'arte, ma troppo artificioso) che la dice più difficile del ritrarre la stessa figura umana. (1)

Per ritornare al nostro argomento diremo come il dilettante il quale intende dedicarsi alla fotografia artistica debba imitare lo studente di belle arti, cominciare cioè, dal più semplice per passare gradatamente al complesso. Prima di cimentarsi a scegliere un soggetto determinato per trattarlo, sarà bene si limiti a ritrarre scene semplici, quali ci presenta la natura, cercando di realizzare in esse i principî che riportammo in succinto precedentemente, e che il lettore troverà ampiamente sviluppati nelle opere indicate in fine. Per altro anche in ciò, come già notammo, occorre una certa facoltà d'osservazione per trovare i soggetti da riprodurre, i quali in realtà sono un po' da per tutto, senza che il novizio se ne accorga. Ben scrive il Fleury-Hermagis: « se passeggiando, a Parigi, dall'Hôtel de Ville al ponte Luigi-Filippo incontrate un giovane dilettante, ciò che avviene spesso, lo vedrete spiare i battelli-mosca che s'incrociano e sostano in quei paraggi, prendere due o tre istantanee dei medesimi, e allontanarsi come se non vi fosse più altro d'interessante da fotografare! Quanti quadretti graziosi, originali e svariati, sono invece riuniti in sì poco spazio: barche di mele, di selci, di pietre, di sabbia e di ghiaia; famiglie pittoresche di barcaioli; venditori e venditrici di frutta coi loro car-

---

(1) Reynolds J., *Seven Discourses on art.* Londra, Cassell & C., 1888.

retti a mano; carri e vetture, fermi o in moto, che montano penosamente la salita per lo sforzo dei cavalli, dai garretti tesi, dalla criniera svolazzante, incitati dai carrettieri che corrono agitando la frusta; e poi le grù a vapore, i facchini, i dilettanti di pesca, i cani e i cavalli portati a fare il bagno, i nuotatori, i materassai, i battitori di tappeti e mille altri meschini dai più inverosimili mestieri. Quasi non fosse abbastanza, avete pure le vedute della Senna, dei ponti, della cattedrale, dell'Hôtel de Ville, dei gruppi di monelli che giuocano, di spostati che litigano! Esaurireste certo le ventiquattro lastre dei vostri dodici telai-negativi e parecchi cilindri Eastman prima d'aver sfruttato tale miniera di soggetti.

Che vuolsi invero, per comporre un quadro? Spesso un solo oggetto, due o tre al più, in generale; altrimenti si rischia di cadere nella confusione. Crediamo nostro dovere ripetere ai principianti: siate sobri d'accessori, vale a dire eliminate tutto quanto non conferisce all'espressione del soggetto; in una parola professate, come Millet, il più profondo disprezzo per tutte le cose inutili, per quanto brillanti sieno ». (1)

***

Acquistata pratica nel riprodurre il vero nel suo aspetto più pittoresco — e in ciò torneranno utili anche gli avvertimenti dati nel Capitolo seguente — si potrà cominciare i tentativi d'invenzione, e comporre su un soggetto prestabilito. È quì che naturalmente s'incontrano le più grandi difficoltà. Sarà bene nei primi passi scegliere i motivi fra le cose che ci sono più familiari: trarre l'ispi-

---

(1) Vedi Fleury-Hermagis e Rossignol, *Traité des excursions photographiques*. Parigi, 1889, cap. VI, § 131, pagg. 373-75.

razione da qualche incidente del mondo in cui viviamo, che possa fornire la materia a una composizione interessante: vi sarà il vantaggio di avere studiato i personaggi che si pone in scena, di conoscere già le abitudini loro, i modi d'agire, l'ambiente in cui si muovono. Volendo trattare un soggetto diverso occorrerà un lungo studio preliminare; così per l'abitante della città che voglia darsi alla riproduzione di scene campestri è indispensabile che soggiorni, più o meno a lungo o spesso, in campagna, per comprenderne la vita, e di questa osservare i punti caratteristici.

Ciò fatto si potrà allargare la cerchia delle proprie ricerche e trarre dalle letture i soggetti delle composizioni: poemi, romanzi, storia, tutto può essere utile, a condizione che l'artista si compenetri del pensiero dello scrittore, s'immedesimi per così dire co' personaggi, studi minutamente l'ambiente e i tempi nei quali la scena che deve rappresentare si svolge, per riprodurli fedelmente. Talvolta invece un verso può esser preso a soggetto di un quadro, in sé stesso, senza aver riguardo al contesto.

Un'altra sorgente d'idee saranno le opere degli artisti, sieno esse pitture, disegni, incisioni, fotografie: quì non è da intendere che si debba servilmente imitarle e divenir plagiarî; ma soltanto studiarle con amore per trarne ispirazione a nuove creazioni, le quali non contengano però alcunchè capace di rivelare la loro origine.

Una volta scelto il soggetto, l'operatore deve sforzarsi d'intravederne subito così l'insieme come ogni minimo particolare, per stabilire quali punti del quadro occuperanno le parti principali, come dovrà essere illuminato, etc. aiutandosi se conosce il disegno, con qualche schizzo: allora soltanto dovrà porsi in cerca del luogo più adatto per comporre la sua scena, sia essa all'aperto o in un interno,

e trovatolo, studiare quale è l'ora più favorevole per raggiungere l'effetto di luce voluto, il punto di vista più adatto perchè le linee meglio concorrano alla espressione del concetto rappresentato dalle persone o dalle cose che vi s'introdurranno, e meglio armonizzino coll'aggruppamento di queste. Spesso solo dopo lunghe ricerche si giungerà a realizzare tutte le condizioni richieste dal soggetto prescelto; ma è soltanto a questo prezzo che l'opera potrà presentare un certo valore. Sull'importanza dello sfondo in un quadro il Reynolds riporta l'aneddoto seguente « Rubens era pregato di prendere per allievo un giovine pittore, e chi glielo raccomandava cercava di indurlo più prontamente a consentire, dicendo che questo era già innanzi nell'arte e gli poteva essere utile per dipingere lo sfondo dei quadri. Il maestro sorrise a tale ingenua sortita e rispose che se l'allievo proposto era a questo punto non aveva più bisogno di consiglio, poichè la disposizione e la distribuzione dei fondi richiede la più grande cognizione delle regole d'arte ».

Si noti che, come in tutti i rami d'attività, non è la quantità ma la qualità delle produzioni che devesi aver di mira: un pittore di paese, interrogato dall'Emerson, sul numero di negativi ch'egli sarebbe soddisfatto di eseguire in dodici mesi se fosse fotografo, rispose: « Una ventina di buone cose, *lavorando tutto l'anno* » e lo stesso Emerson asserisce che produrre una composizione al mese è impiegar bene il proprio tempo. (1) Del resto il tempo dedicato allo studio preventivo dei soggetti che si vogliono trattare non è mai perso: il Robinson narra che dopo lunghe settimane di meditazione, di escursioni per trovare sul vero i luoghi più ap-

---

(1) Emerson, *op. cit.*, pag. 169.

propriati, di schizzi fatti e rifatti sul taccuino per trovare i migliori atteggiamenti e aggruppamenti, un bel giorno egli uscì colla macchina e i suoi modelli e in nove ore espose ben 30 lastre di centimetri 30 × 40, da cui trasse 22 riuscite composizioni. Non è pero a questi *tours de force* straordinari che il dilettante deve tendere: egli ha da sforzarsi solamente di studiare *lungamente* il soggetto del quadro, ed eseguir questo *rapidamente*. Invero qualunque modello quando sia ripetutamente mosso e rimosso dalla sua posizione, non può a meno di assumere un'aria di stanchezza o di contrarietà, che l'obbiettivo fermerà sulla lastra a scapito dell'espressione generale.

Oltre che dar rapidità alle operazioni inerenti alla posa, sarà utile far seguire con sollecitudine lo sviluppo, giacchè quanto prima sia eseguito, sarà tanto più vivo il ricordo degli effetti da ottenere, modificare o correggere mediante esso, e non avverranno confusioni; di più in caso d'insuccesso, sarà meno difficile ripetere la posa. Ad evitare quest'ultima necessità, non sempre possibile a soddisfare, è bene impressionare due o più lastre per uno stesso soggetto importante, onde potere scegliere la più riuscita.

Il valore, per il principiante, della cognizione dei metodi seguiti dagli esperti in un dato campo è incalcolabile: essa potrà sempre servire come punto di partenza all'ottenimento di certi effetti, ai quali senza guida egli giungerebbe solo dopo innumerevoli tentativi, quando pure vi riuscisse e questi non rimanessero tutti infruttuosi. Naturalmente egli non dovrà copiare senz'altro ciò che fu ottenuto dagli altri, e cadere nell'imitazione; ma soltanto ricercare il modo col quale questi effetti furono raggiunti e regolare su esso il procedimento.

Con ciò vorremmo persuadere il lettore dell'utilità che ha lo studio delle opere dei grandi maestri: da esse si potrà rilevare come devonsi applicare le regole della composizione, del chiaroscuro perchè l'osservatore in un coll'interesse, l'armonia, e tutte le altre qualità indispensabili in ogni opera d'arte, provi sempre l'impressione della naturalezza, della spontaneità negli effetti che richiesero il più grande studio. Dice saggiamente il Reynolds: « quei grandi maestri che hanno percorso il medesimo cammino con buon successo, sono i più adatti a guidare gli altri.... La durata e la stabilità della loro fama son sufficienti a convincere ch'essa non è sospesa al debole filo della moda e del capriccio, ma avvinta al cuore umano dai lacci d'una simpatica approvazione. Non vi è mai alcun danno nello studiar troppo le opere di questi grandi uomini.... » Però « non cercate di porre il piede nelle stesse loro orme, ma limitatevi a seguire la medesima via. Applicatevi a inventare secondo i loro principî generali e il loro modo di pensare ». [1]

Per l'artista fotografo adunque, come avviene per lo studioso di belle arti, l'attento esame dei capolavori dei più famosi pittori, disegnatori, incisori, sia antichi che moderni, costituirà l'esercizio più utile e fecondo, sebbene a prima vista sembri mancare una relazione diretta tra un quadro d'autore celebre e le produzioni fotografiche d'un dilettante.

Prendiamo, per esempio, la famosa *Scuola d'Atene* di Raffaello (fig. 18): non è certo la ricostituzione fotografica di tale quadro cui dovrà mirare l'operatore; l'unica meta ch'egli ha da proporsi si è lo studio dei criterî che guidarono l'autore dell'opera nella disposizione delle linee, nella

---

[1] Reynolds J., *Seven Discourses on art*, ediz. cit., pag. 30.

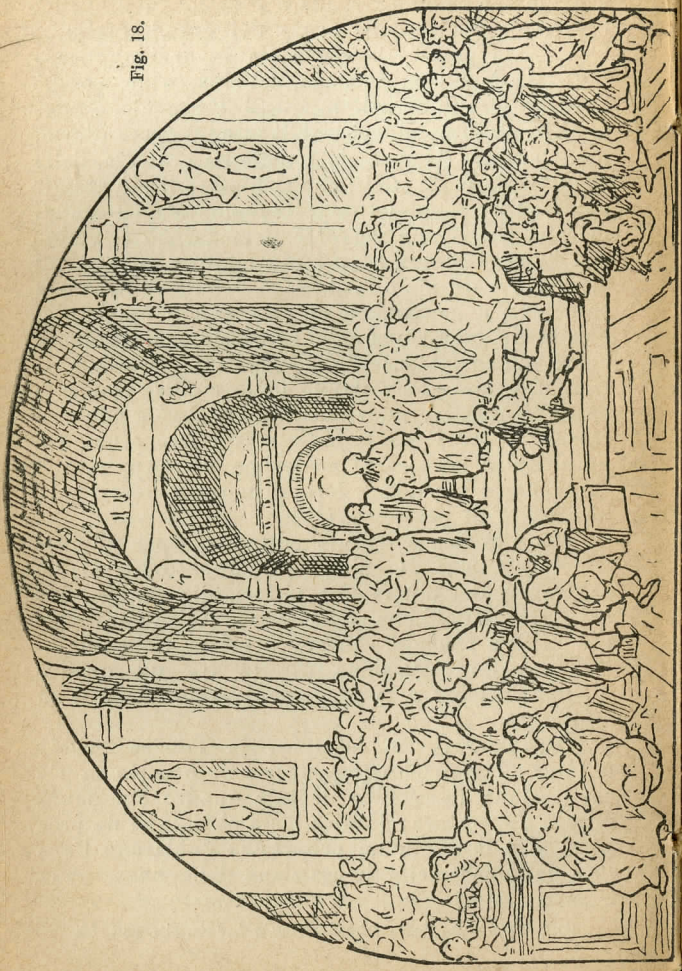

Fig. 18.

distribuzione delle masse di luce e d'ombra, etc. Si osservi anzitutto quale varietà, quale disordine apparente in tante figure! La simmetria non è che nelle linee architettoniche, per dare solennità e serietà alla scena; i gruppi invece sembrano disposti a caso, talmente spontanea ne è la distribuzione; e pure quant'arte per ottenere un tal risultato! Il gruppo principale delle due figure si trova al centro del quadro; ma nel caso presente questo non è il punto più debole perchè coincide col punto di sfuggita, e l'occhio seguendo le linee dello sfondo è naturalmente portato a soffermarvisi. È evidente come le due figure principali non debbano staccarsi troppo dal gruppo superiore di cui fanno parte; pure a non distorre da loro l'attenzione fu lasciata inoccupata la verticale mediana che passa tra i due personaggi, e inoltre lo sguardo si posa istintivamente sulla linea sensibilmente orizzontale formata dal gruppo stesso ed è ricondotto su essi. I due gruppi ai lati della parte inferiore del quadro, quanta varietà non presentano con tutta l'analogia delle loro masse! Quello piramidale a sinistra mediante la base di colonna posta presso il margine del quadro, armonizza mirabilmente col gruppo di destra, disposto sensibilmente in diagonale e terminato colle due persone in piedi. La figura riposante sui gradini verso il centro a destra e quella che monta alla piattaforma superiore, servono a collegare i due piani anteriore e posteriore costituenti il quadro, mentre il personaggio seduto in basso a sinistra fa equilibrio alla prima di quelle due. E quale varietà negli atteggiamenti di tutte, senza che mai l'occhio sia urtato da un contrasto troppo forte! Finalmente, come caratteristiche son le espressioni di tutti i filosofi rappresentati sì che è facile riconoscerli ad uno ad uno! Dalla riproduzione molto imperfetta, che diamo nella fig. 18

quest'ultima qualità non si scorge; ma si potrà sempre apprezzare la sapiente distribuzione dei personaggi, la grande armonia nel contrasto delle loro posizioni e degli atteggiamenti.

Come abbiamo detto, non son gli antichi soltanto che devonsi studiare, ma anche i moderni. Vedasi ad esempio *Le Spigolatrici* del Millet (fig. 19):

Fig. 19.

qual effetto sorprendente non producono queste tre semplici figure di contadine; tanto è semplice il motivo, che sembra basti uscire in campagna con la macchina a tracolla per poter fare una composizione uguale. (1) E qualchecosa di simile si po-

(1) Esiste una ricostituzione fotografica di questo quadro eseguita dal Sig. Commessy ed assai ben riuscita; ma questi lavori non de-

trebbe forse ottenere studiando il soggetto quanto lo studiò l'autore; osserviamo i tre personaggi: le prime due figure a sinistra ci pongono un esempio della ripetizione, avendo la medesima posizione; ma le leggere diversità che corrono fra loro impediscono che si provi alcuna impressione di monotonia. La prima donna di sinistra ha, con piccole varianti d'inclinazione, il braccio e la gamba destri disposti in modo eguale alla seconda, ma la mano sinistra tenuta sul dorso fa sì che la linea tondeggiante di questo, altrimenti monotona, venga interrotta, e contrasta inoltre col braccio sinistro della seconda figura, che è piegato in senso opposto. Le linee dominanti nelle due prime figure sono armoniosamente equilibrate da quelle della terza, specialmente dalla parte superiore del corpo di essa; ciò che dà al gruppo un aspetto compatto. Il movimento in avanti delle due donne ricurve, è reso anche più evidente dall'inclinazione a sinistra sia delle linee della parte inferiore del corpo della terza, che da quelle di tutto il terreno; ma ad evitare l'impressione d'instabilità che questo poteva produrre fu interrotta e sostenuta la linea, pure inclinata, dell'orizzonte sensibile mediante la massa di fieno che si scorge a sinistra.

Questi esempî, che si potrebbero moltiplicare all'infinito e sui quali sarebbe facile di fare molte altre utili osservazioni, dimostrano come il vero artista studî, anche nelle parti che apparentemente non hanno importanza, ogni più piccolo particolare per produrre sull'osservatore l'effetto che si è proposto, senza per altro svelare minimamente questo faticoso lavoro preparatorio, lavoro che per l'artista fotografo è di gran lunga più necessario.

---

vono tentare il dilettante, il quale invece ha da ricercare nelle opere dei grandi maestri il modo con cui ottennero certi effetti, a fine di poterne presentare di analoghi nelle sue più modeste creazioni.

Che anche i quadri, i quali per la spontaneità che presentano si direbbero nati dal caso, sieno il frutto di lungo studio, sarà facile verificare quando sia dato esaminare i bozzetti dell'autore ad essi relativi; si vedrà allora come per ogni atteggiamento, per la distribuzione delle varie masse, la disposizione del fondo, degli accessori, furono fatte prove e riprove prima di giungere all'espressione ultima e perfetta dell'idea rappresentata.

Il dilettante fotografo però non potrebbe trarre tutto il profitto dovuto dallo studio delle opere dei grandi artisti, se trascurasse l'esame del modo col quale quelli degli effetti da essi prodotti, che possono pure aversi in fotografia, sono in pratica ottenuti dagli operatori. A questo scopo è indispensabile provvedersi di una serie di composizioni fotografiche di valenti autori, dei soggetti cui più specialmente si desidera applicarci, per avere una idea generale di come debbansi utilizzare i varî mezzi che il fotografo ha a propria disposizione. Dobbiamo però avvertire di limitarsi nella scelta, agli autori che acquistarono ormai solida e meritata fama, come l'Emerson, il Robinson, il Puyo ecc. per evitare di prendere a guida quelle fotografie inserite in ogni periodico, che di artistico non hanno se non il nome. (1)

---

(1) Una pubblicazione molto raccomandabile è *L'art photographique* (Carré e Naud, Editori, Parigi) che dà belle riproduzioni nel formato 33 × 47 cm. di fotografie artistiche, con note sul modo con cui furono ottenute a guida del dilettante; altra più modesta: *Photograms of the year* che dal 1895 si pubblica in fine d'ogni anno a Londra (Dawbarn & Ward Ltd.); si aggiungano i Cataloghi illustrati delle diverse esposizioni d'Arte fotografica; i libri d'artisti fotografi in cui sono riprodotti lavori degli autori; il citato scritto di R. de la Sizeranne nell'edizione illustrata fattane dall'Hachette di Parigi, e molte altre che sarebbe troppo lungo enumerare partitamente.

CAPITOLO VII.

DEI PRINCIPALI SOGGETTI FOTOGRAFICI.

> " La personalità sparisce quando non è in armonia con ciò ch'è intorno; l'eccentricità è facile ma non dura. Essa è accessibile alle intelligenze più mediocri, e queste se ne impadroniscono. Il genio consiste nella personalità basata sull'armonia del quadro ".
>
> H. P. Robinson.

Anzitutto giova avvertire come le linee che seguono non siano una ripetizione o un rifacimento dell'ultima parte del Capitolo V del nostro *Manuale pratico di Fotografia;* con tutta l'analogia che presenta la disposizione della materia, mentre in quello per ogni soggetto abbiamo dato avvertimenti d'indole pratica a guida delle prime prove del dilettante, e se vi si trova qualche consiglio sull'effetto artistico non è che incidentalmente, i brevi cenni che qui presentiamo vertono invece soltanto su alcune condizioni che debbono esser soddisfatte nei diversi casi speciali, in un colle regole generali date precedentemente, perchè i resultati presentino quell'aspetto pittoresco che deve esser sempre lo scopo supremo dell'operatore, e solo in via d'eccezione vi si tocca qua e là delle manipolazioni fotografiche, cui è destinato il Capitolo VIII. Molto resterebbe da dire per ciascun soggetto, ma quanto qui raccogliamo su ognuno, varrà speriamo, a istradare il dilettante, il quale con l'esperienza e il buon senso supplirà alle lacune, e troverà nuovi argomenti di studio e d'utili osservazioni. Aggiungeremo che se, da un lato, quanto diciamo su cia-

scun genere di fotografia presuppone la conoscenza di ciò che esponemmo in generale nelle pagine precedenti, e si dirige per la maggior parte a chi, senza voler fare un quadro fotografico, si limita a dare aspetto artistico alla riproduzione dei diversi soggetti; dall'altro anche chi desidera fare opera originale, potrà trarre utilità dalla lettura di quello dei paragrafi seguenti che si riferisce al genere di soggetto su cui fece cadere la propria scelta.

Avvertenza preliminare. — Un principio importantissimo la cui inosservanza dà luogo spesso a resultati falsi e grotteschi, è questo: non si deve mai tentare di riprodurre nella galleria di posa o in una stanza una scena, che si suppone avvenire all'aperto o viceversa. La luce che si ha all'aria libera è troppo differente da quella di uno studio, sia pure il più rischiarato o il meglio disposto, perchè la verità non venga offesa. Non neghiamo che sia possibile ottenere all'aperto, almeno nei ritratti, effetti simili a quelli che si ottengono nello studio; ma devesi riflettere come a questo si giunga soltanto quando, naturalmente o con mezzi artificiali (riflettori, schermi translucidi, ecc.), le condizioni d'illuminazione sono rese analoghe a ciò che si verifica in un interno. Miriadi di fotografie coi loro sfondi di paesaggio dipinti a un tanto il metro, coi loro arbusti di cartone, coi loro sassi di cartapesta, stanno a dimostrare l'esattezza della nostra affermazione, nè è necessario ci dilunghiamo su questo punto.

Paesaggi. — È questo il soggetto più frequentemente trattato dai dilettanti, e nel quale è più facile ottenere resultati interessanti, che offrano un sufficiente valore artistico.

Nei paesaggi nei quali non si contengono edifizi è meno necessaria l'orizzontalità dell'asse dell'obbiettivo, perchè non si apprezzerebbero sulla prova le deformazioni subite dalle linee, non essendo queste

generalmente rette e parallele: se si considera però che principale qualità di ogni riproduzione deve essere la sua fedeltà al vero, saremo indotti a non trasgredire, neppure nei paesaggi, alla regola posta parlando della prospettiva. Per la medesima ragione non bisogna dar troppo larga parte all'uso dell'obbiettivo semplice ordinario e tenersi di preferenza a quello rettilineare scegliendo opportunamente il diaframma (vedi pag. 43). Ove si tratti di una veduta locale i mezzi andranno scelti non tanto in relazione a un effetto prestabilito da ottenersi, quanto in dipendenza delle esigenze del soggetto, sacrificandosi, come già dicemmo, un po' l'arte all'utilità; resta però sempre largo campo all'esplicazione delle attitudini artistiche dell'operatore nella scelta dell'aspetto migliore della veduta (punto di vista e illuminazione), nell'uso di un cielo adattato, nella introduzione di figure. Intanto noteremo come sia sempre nella scelta del punto di vista che risiede il miglior mezzo per conferire interesse a soggetti che ne mancano, o aumentarlo se ne posseggono.

Dice Diderot: « Ogni scena ha un aspetto, un punto di vista più interessante di tutti gli altri; è di là che bisogna osservarla. Sacrificare a questo tutti gli aspetti e i punti di vista subordinati, sarà sempre la cosa migliore ».

Uno dei requisiti più necessarii negli studi di paese, come del resto in quasi tutti gli altri, è la semplicità: pochi oggetti ben collocati nei primi piani, cui lo sfondo, in armonia con essi, imparta rilievo, un cielo che completi l'effetto, bastano a costituire un quadro.

È nella disposizione dei primi piani che l'abilità dell'artista fotografo vien posta alla prova, poichè da essa dipende grandemente l'effetto di tutto il quadro. Una superficie unita, per esempio una prateria non rotta da arbusti, o roccie, od altro,

che costituisse da sola il primo piano, non sarebbe mai da ritrarsi; al contrario è sempre da ricercar la presenza di oggetti non molto importanti rispetto all'oggetto principale (rami e tronchi d'albero, roccie, cespugli, ecc.) che servano colla combinazione delle loro linee, ad aumentare la varietà e l'interesse. Può riuscire utile che una parte del primo piano sia occupata da un oggetto scuro o in ombra, contrapposto ad alcuno dei chiari più forti della veduta; in tal modo ciò che si trova al di là sembrerà indietreggiare, e l'insieme acquisterà rilievo. Altra cosa raccomandabile si è che l'occhio dell'osservatore sia condotto dai piani vicini ai lontani per effetto delle linee di direzione, preferibilmente interrotte e variate, e non dritte e continuate. In ogni caso si abbia presente quanto avvertimmo a proposito della compensazione delle linee, a pp. 54-56.

Non minore attenzione si dovrà prestare alla scelta dell'ora, stato del cielo, direzione dell'apparecchio per le variazioni che ne derivano negli effetti di chiaroscuro come accennammo a pagg. 19 e 49. Il paesaggio non presenta mai maggior interesse di quando è illuminato dai raggi obliqui e quasi orizzontali del mattino e della sera; ma quale immensa varietà di effetti secondo il grado d'incidenza, l'intensità di essi! Nella maggior parte dei casi il sole è indispensabile; se nella veduta vi sono personaggi, un cielo leggermente velato è generalmente preferibile.

La messa in fuoco poi esige grande studio: l'abitudine di considerare l'obbiettivo semplice come speciale ai paesaggi per la sua profondità di fuoco, rese diffusa la convinzione che in essi fosse necessaria una nitidezza uniforme su tutta quanta la lastra; ora invece per le vedute di paese come per tutte le altre, è indispensabile uniformarsi alla regola enunciata a pagg. 43-44. In generale si dovrà

mettere in fuoco il piano in cui si trova l'oggetto più importante della riproduzione curando più i piani al di quà di esso, che i lontani. Un metodo capace di dare buoni resultati, dovuto a F. Stolze, consiste nel porre in fuoco una prima volta, col diaframma più grande, il punto più lontano che si vuole nitido nella fotografia poscia, sostituito il diaframma da usare, esaminare a quale punto vicino termina la nitidezza: allora messo in fuoco questo punto col primo diaframma, si ferma il vetro smerigliato, si pone di nuovo il diaframma piccolo e si espone.

A questo punto crediamo utile riportare alcuni avvertimenti pel principiante che trovammo in un autorevole periodico, (1) sebbene contengano anche cose già da noi esposte:

I. Il soggetto principale non ha mai da trovarsi al centro dell'immagine.

II. La linea che forma l'orizzonte non deve dividere l'immagine in due parti eguali.

III. Si evitino le linee dritte marcate, parallele ai margini dell'immagine.

IV. Si eviti ugualmente una serie d'oggetti che si ripetono a distanze uguali sul piano dell'immagine.

V. Bisogna evitare che le linee marcate si taglino sotto un angolo di 90°.

VI. Il sole non ha da trovarsi proprio dietro all'apparecchio.

VII. L'immagine non deve apparir tagliata in due parti uguali da una linea dritta marcata (un tronco d'albero, ecc.)

VIII. Si eviti che un soggetto lontano venga a contrapporsi a quelli collocati nel primo piano; per esempio una chiesa lontana non deve apparire come se posasse sul dorso d'una vacca vicina, ecc.

---

(1) *Der Amateur Photograph,* 1894, n. 1.

Dei cieli nei paesaggi. — Scrive l'Horsley-Hinton: « una volta il baldo portatore di camera oscura era cieco per tutto quanto si trova al disopra della linea del cielo, e uno smorto, bianco spazio vuoto era la sua calunniosa rappresentazione del cielo, ed ottener ciò la sua più cara ambizione »; anche oggi quante graziose fotografie di paese non perdono la maggior parte del loro valore per essere sormontate da uno spazio perfettamente bianco in luogo del cielo! I veri artisti fotografi però da lungo tempo non producono più questi che il Pattison-Gibson chiama « paesaggi dalla testa calva »: tenendo presente quanto osservò il Taine, vale a dire che l'effetto della campagna risulta sempre dal cielo, essi imitano il pittore pel quale tale parte del quadro non esige minore studio ed attenzione di quella che rappresenta la terra. Invero in una riproduzione ponderatamente eseguita le linee della scena rappresentata devono trovare la loro corrispondenza con quelle disegnate dalle nubi, sia che si tratti di realizzare con queste una ripetizione, sia un contrasto; così pure il chiaroscuro del soggetto avrà il suo complemento nelle masse di luce, più o meno intense, distribuite in un modo o nell'altro, dell'atmosfera.

Questa è pel paesaggio ciò che il fondo è pei ritratti: essa deve servire a dar risalto al soggetto; talvolta, come nel caso di effetti di tramonto, diviene essa stessa la parte principale del quadro, e il paese passa in seconda linea.

Quanto più l'orizzonte è basso e quindi larga parte è fatta al cielo, tanto più studio richiede la disposizione delle nubi e dei giuochi di luce; resultati interessanti possono aversi quando, attraversando le nubi, fasci di raggi solari vengono a colpire qua e là il paesaggio, e ancor più in caso di marine.

Con ragione il più volte citato Robinson asserisce che « il cielo è il coronamento e la gloria del paesaggio »: ciò risulterà con evidenza dal confronto di due copie di una medesima veduta stampate la prima con un cielo perfettamente bianco, la seconda col sussidio d'un negativo separato di nubi che ben si addica al soggetto. Una piccola idea si potrà avere anche dall'esame delle figure 20 e 21, che sono riproduzioni imperfette di fotografie.

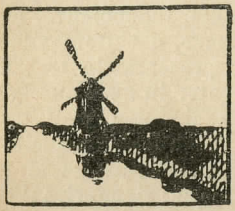

Fig. 20.

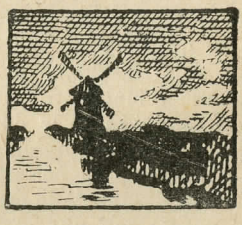

Fig. 21.

Naturalmente l'intento non si raggiunge senza difficoltà: è ben raro che nel momento in cui la lastra viene impressionata e la scena che si riproduce ha l'aspetto voluto, anche il cielo presenti l'effetto migliore per il soggetto ritratto: qualche volta però ciò può accadere, specialmente se si ha la possibilità, e la pazienza, di seguire le rapide trasformazioni dei gruppi di nubi e dell'aspetto del cielo. In tal caso si avrà pur sempre, a negativo terminato, al posto di questo, un'opacità più o meno forte che si traduce nella fotocopia con un bianco più o meno puro, poichè in generale l'esposizione necessaria per gli oggetti fotografati viene ad essere grandemente superiore a quella richiesta dal cielo; v'ha però modo di rimediare entro certi limiti a questi inconvenienti, e ciò sia durante la posa che allo sviluppo. Nel primo caso basterà fare

uso di un otturatore che permetta di esporre meno il cielo del terreno, come ad esempio in quello a doppia imposta del Guerry; nel secondo, non appena l'immagine delle nubi è visibile perfettamente, si dovrà togliere la lastra dal bagno e passare con un pennello sulla parte del negativo corrispondente al cielo, una soluzione che arresti l'azione del rivelatore, per poi continuare lo sviluppo sino alla fine. (1)

Altri rimedî consistono nel modificare parzialmente il fototipo già terminato, indebolendo, cioè il cielo se questo è troppo opaco, o rinforzandolo se per la solarizzazione, pur presentando traccia di nubi, esso è molto trasparente. In ambedue le operazioni si dovrà aver cura che non resti traccia del limite tra la porzione modificata e quella intatta. Nel caso di eccessiva trasparenza si potrà durante la stampa della fotocopia, ricuoprire il dorso del negativo con uno strato di vernice opaca, con un pezzo di carta vegetale, od altro, come è detto nel capitolo seguente. In nessun caso crediamo si debba produrre un cielo artificiale lavorando il negativo con sfumini, matite, ecc. essendo per noi regola assoluta, come vedremo più innanzi parlando del ritocco, di non mai associare, nell'esecuzione, l'opera del disegnatore a quella del fotografo.

Più spesso accadrà di non potere attendere tutto il tempo necessario perchè il cielo armonizzi perfettamente colla veduta, oppure che quando quello è favorevole non lo sia più l'aspetto del paesaggio. Sarà quindi metodo migliore l'adottare un negativo separato di nubi, il cui uso ormai è familiare ad ogni operatore. Si trovano anzi in commercio negativi pellicolari di nubi; ma il loro uso non è

---

(1) Possono servire a tale scopo i bromuri o meglio i citrati alcalini.

consigliabile, non potendosi porre indifferentemente un cielo separato su una od altra veduta. Condizione indispensabile si è che il medesimo sia stato ottenuto alla stessa ora e con l'apparecchio rivolto nella identica direzione, in cui fu ritratto il soggetto, altrimenti si avrebbe una fotocopia nella quale il paese riceve la luce in un certo senso e il cielo in un altro. Si deve inoltre tener conto della difficoltà che hanno le lastre ordinarie a rendere esattamente le delicate gradazioni dei colori così attinici dell'atmosfera e adoperare soltanto superficî ortocromatiche; da quelle poco rapide, usate con schermo giallo che allunghi l'esposizione da 5 a 7 volte, e dando all'obbiettivo un diaframma non maggiore di $^{f}/_{16}$, si otterranno ottimi risultati con pose di $^{1}/_{4}$ a $^{1}/_{2}$ secondo. Cosa pure molto importante è che il negativo di nubi possegga la stessa colorazione di quello della veduta, affinchè le due parti della positiva non presentino intonazioni differenti, come avviene con molte carte positive; a tale scopo si userà uno stesso rivelatore per ambedue le lastre.

Non occorre insistere sulle cure necessarie nella stampa dei due fototipi, che in generale esigeranno tempi differenti: sarà bene determinare con un fotometro il numero di tinte richieste dall'uno e dall'altro con la carta sensibile che si usa, per poter regolare esattamente l'esposizione, senza di che non si otterrebbe l'effetto voluto. Quando le immagini di nubi sono stampate troppo prendono spesso l'apparenza di nuvoli temporaleschi.

Delle figure nei paesaggi. — Sebbene secondo alcuni, in uno studio di paese propriamente detto non debbano apparire figure, pure è certo come in molti casi la presenza di qualche personaggio possa aumentare l'interesse presentato dalla veduta e contribuire all'armonia dell'insieme. L'introduzione di

figure in un paesaggio però occorre sia giustificata dalle esigenze del chiaroscuro e della composizione: essa dovrà, per esempio, in virtù del contrasto, servire a rompere la monotonia di una massa d'ombra o di luce, mediante il colore chiaro o scuro degli abiti o la posizione più o meno rischiarata; oppure a rendere più evidente la successione di due piani differenti, o a ristabilire l'equilibrio delle linee di direzione, ecc. Norma importantissima è questa: le persone che si trovano nella veduta armonizzino il più possibile e mai non contrastino con l'ambiente rappresentato. È evidente che individui vestiti alla moda, equipaggi eleganti, cavalieri azzimati, costituirebbero una vera stonatura, ove si facessero figurare in uno studio di paese al posto dei contadini, dei carri rustici, degli asini e muli cavalcati da coltivatori, che possono invece costituire un ottimo espediente per completare il quadro. Condizione essenziale è poi che tali soggetti non abbiano mai lo sguardo rivolto sull'obbiettivo: se essi guardino l'apparecchio od altri oggetti che non appaiono sul vetro smerigliato della camera, l'attenzione di chi osserverà la fotocopia sarà certamente distolta dalla scena rappresentata.

Soggetti di genere. — Dal paesaggio con figure è facile passare al soggetto di genere: per poco che l'importanza dei personaggi superi quella del paesaggio, questo passa all'ufficio di sfondo, e si ha un soggetto di genere. È in questi lavori che l'operatore incontra le più grandi difficoltà, e deve utilizzare tutte le sue risorse per ottenere riproduzioni aventi carattere d'opere d'arte. Egli dovrà più che in altri casi tener presenti i principî del chiaroscuro e della composizione e far convergere l'uno e l'altra, fino nei dettagli, agli scopi che si propone, vale a dire all'espressione del proprio concetto.

Un quadro di genere si potrà eseguire ponendoci

Saggio di composizione istantanea
(esposizione $^1/_{45}$ di sec.)

Negativo ottenuto con apparecchi della Thornton-Pickard Mfg. Co. Ltd.

DOPO LA PIOGGIA.

alla ricerca di scenette pittoresche, con un apparecchio a mano, e attendendo il momento in cui l'aggruppamento dei personaggi è il più favorevole e armonizza meglio collo sfondo di paesaggio o di città, sul quale si profilano; in tal modo più che da altro tutto dipende dal caso, però non è difficile ottenere effetti di un certo valore (vedi la Tav. II). Meno facile è il comporre su un soggetto prestabilito, richiedendosi non poca abilità perchè la riproduzione presenti naturalezza e nulla abbia di forzato: quanto esponemmo nel precedente capitolo è a questo caso che si riferisce più particolarmente. Aggiungeremo soltanto che elemento principale del buon successo è la scelta dei modelli: non tutti quelli che frequentano gli studi dei pittori potrebbero riuscire adatti alla produzione d'un quadro fotografico. Il pittore può modificare a suo talento l'espressione di essi: all'operatore occorre invece persone intelligenti le quali si compenetrino della parte da loro rappresentata ed offrano esse stesse quell'aspetto che dovrà essere fermato dall'obbiettivo, senza di che alla naturalezza si sostituiscono pose forzate o goffe, le quali fan perdere ogni valore alla composizione.

« Che cosa han di comune, esclama Diderot, l'uomo che attinge l'acqua nel pozzo della vostra corte, e quello che non avendo lo stesso peso da tirare, simula malamente quest'azione, le braccia in alto, sul palco della scuola? Che cosa colui che ivi finge di morire, con chi spira nel proprio letto o è ucciso per istrada? Che ha di comune questo lottatore da accademia con quello del mio quadrivio? Quest'uomo che implora, prega, dorme, medita, scrive a discrezione, che cosa ha di comune col contadino disteso in terra per la fatica, col filosofo pensoso dinanzi al fuoco, con l'uomo cui manca il respiro e vien meno tra la folla? Niente! »

Senza ripetere quì quanto esponemmo nel capitolo precedente, che non devesi cioè voler esprimere concetti troppo complessi o profondi, ma limitarsi a soggetti semplici (vedi Tav. III), e che non si ha da chiedere alla camera oscura più di quanto essa può dare, ci limiteremo a porre in evidenza con un esempio la diversità dei mezzi, che pittore e fotografo hanno a disposizione per svegliare nell'osservatore una medesima idea, uno stesso sentimento. Si consideri per un istante la celebre opera del Millet *L'Angelus:* come nelle *Spigolatrici* cui demmo uno sguardo nel capitolo precedente, si tratta di una scena campagnuola di grande semplicità, sia nei personaggi che nello sfondo, ma dominata dal pensiero religioso che animava il pittore; ora se l'artista fotografo dovesse rendere la stessa idea non potrebbe pretendere, pur non volendo fare una ricostituzione del quadro, di seguire punto per punto il maestro. Il raccoglimento infatti, che traspira da tutto l'insieme e quasi invita alla preghiera, è da questi ottenuto specialmente mediante l'espressione idealizzata delle due figure; mentre l'operatore non potrebbe valersi di tale mezzo senza cadere nel manierato o nel goffo, e a lui converrà procedere diversamente. Così in una composizione fotografica riprodotta in *Photograms of 1898,* intitolata anch'essa *L'Angelus,* la scena è portata sull'acqua e i due personaggi si trovano in una piccola barca in cui la donna, seduta a prua, volta le spalle allo spettatore e si tiene curva in atto di preghiera, e l'uomo, in piedi a poppa, che ha cessato di spingere la navicella, presentasi di profilo, scoperto il capo e reclinato sul petto; la luce, che cade quasi direttamente contro la macchina, lascia in una vaporosa penombra la riva opposta, l'acqua appare calma come uno specchio, e l'osservatore è compreso da un senso indefinito analogo a quello che

proverebbe se mirasse l'opera del celebre maestro; l'effetto ultimo, vale a dire, fu dal fotografo compiutamente raggiunto tralasciando ciò che in questo caso costituiva pel pittore l'elemento principale, l'espressione dei volti, che s'indovina, ma che non avrebbe mancato d'apparire forzata se egli avesse fatto volgere i modelli verso la macchina e imposto loro di assumere l'aria di chi prega.

Naturalmente questo non è che un esempio fra mille di come convenga girare gli ostacoli che s'incontrano nel trattare certe categorie di soggetti; in altri casi lo scopo si potrà raggiungere usando espedienti diversi; i quali del resto saranno in generale tanto meno necessari quanto meno ci allontaneremo dalla semplicità, e particolarmente, quando in luogo di veri quadri si tratta soltanto di studî.

Per passare alla esecuzione materiale di questo genere di lavori, supponiamo di essere « nel luogo scelto — come scrivono i sigg. Bergon e Le Bégue — all'ora propizia, coll'apparecchio armato, il modello pronto; come dovremo operare? Si può sia agire come nello studio, regolando cioè con cura la posa, il gesto, le pieghe dell'abito, modo di procedere indicata negli studi di nudo, nei quadri a soggetto prestabilito, nelle scene con diversi personaggi — sia servirci del metodo dei movimenti lenti e sospesi.

« Per uno studio, specialmente uno studio di panneggiamenti, preferiamo questo sistema che dà l'animazione mediante movimenti giusti e naturali. Si lascierà il modello evoluzionare secondo l'idea suggeritagli, od anche a sua fantasia. La scena sarà, occorrendo, preparata, recitata, ripetuta; l'operatore, l'apparecchio pronto, seguirà attentamente il modello ne' suoi movimenti, e tosto che si produca un'attitudine graziosa, una felice disposizione di luce, di posa, di costume, farà rattenere o sospen-

dere il gesto, e prenderà uno, due o più negativi, se è il caso, poichè v'ha certe combinazioni che non si ripetono più. Questa maniera d'agire dà varietà e naturalezza nelle pose.

« Nelle accademie il modello, dovendo rimanere tre quarti d'ora immobile, non potrà conservare la posa così trovata; ma la rapidità dell'apparecchio fotografico rende il sistema utilizzabile, e anche nell'istantaneità, non vi sarà a temere, coi movimenti lenti e sospesi, le bizzarrie che danno talvolta i movimenti rapidi.... Potrà benissimo avvenire che il modello dia subito una posa naturale e graziosa. L'operatore che spia tutti i suoi movimenti la fermerà e fisserà al momento voluto, correggendo la piega d'una stoffa, il gesto d'un braccio, se è necessario. Spesso si dovrà fare diversi tentativi, e, se questi non conducono a nulla, lasciare un momento il modello tranquillo, libero ne' suoi movimenti; abbandonato a sè stesso, prenderà delle pose interessanti, da poter fotografare, quantunque non sien più quelle originariamente cercate ». (1)

Menzione speciale occorre fare dei costumi: essi hanno da concordare con l'epoca, la località in cui avviene la scena rappresentata, come già avvertimmo a pag. 58-59; ma oltre a ciò, debbono riprodurre scrupolosamente le foggie in uso per ogni caso particolare. Finchè si può sarà utile adoperare abiti del tempo e del luogo de' quali si tratta, veramente portati, e non vestiti raffazzonati a memoria o, peggio, di fantasia; le vesti usate danno inoltre effetti più veri, permettendo di evitare l'apparenza artificiosa di certe fotografie in cui i personaggi, anzichè far parte del quadro, sembrano tornare da un ballo in maschera. Ciò pel caso di

---

(1) Bergon P. & Le Bégue R., *Le nu et le drapé en plein air.* Parigi, Mendel, pagg. 29-30 e 34.

vere composizioni: ove si tratti di semplici studi, molte volte un grande pezzo di stoffa di colore e qualità adattati, drappeggiato convenientemente, può riuscire più utile di qualsiasi costume.

Gruppi. — La maggior parte delle avvertenze date più avanti pei ritratti sono applicabili anche ai gruppi. Per evitare la monotonia e la simmetria che contrassegnano sì gran numero di lavori di questo genere si potrà ricorrere con profitto agli antichi sistemi di composizione accennati nel capitolo precedente: la diagonale, la piramide, il triangolo, saranno secondo i casi e il numero delle persone, altrettante utilissime risorse. Le linee di direzione devono essere costituite principalmente dai volti, e apparire giustamente equilibrate. Sarà necessario grande discernimento, tanto più che per un'esigenza dell'obbiettivo fotografico, le teste dei soggetti devono trovarsi approssimativamente in uno stesso piano verticale: naturalmente v'ha una maggiore latitudine per quelle corrispondenti al centro della lastra, giacchè per gli oggetti posti sull'asse dell'obbiettivo si ha maggiore profondità.

Secondo il Mengs la forma piramidale è quella che offre maggiori vantaggi: egli ritiene che un gruppo debba contenere sempre un numero dispari d'individui; dei numeri pari preferisce quelli formati da due dispari (sei, dieci, quattordici, ecc.), e prescrive non vi sia alcuna ripetizione nella disposizione dei membri, nè un'eguale distanza fra essi: nessuna testa s'incontri con un'altra sia orizzontalmente che verticalmente; nessuna estremità (testa, mano o piede) possa formare una figura regolare come un triangolo, quadrato, pentagono, ecc. Senza mai spingersi all'esagerazione (il Mengs vuole che se è fatto vedere il dorso della mano destra, si mostri il palmo della sinistra!) per non cadere nell'artificioso e nel manierato, sarà bene aver pre-

senti queste regole, almeno in principio, se si vogliono evitare effetti incompatibili col più elementare buon gusto.

Ritratti. — Il ritratto, come è il maggiore scoglio contro cui l'artista viene a urtare in pittura, così lo è per l'operatore in fotografia. Se il pittore può modificare sulla tela certe particolarità del modello, così il fotografo lo potrebbe fare per mezzo del ritocco; ma dovendo questo per regola generale ridursi al puro necessario, è indispensabile procedere colla maggior riflessione e dedicarsi a un grande studio preventivo del soggetto se non si vuole aver a pentirci d'aver fatto agire troppo presto l'obbiettivo.

Reynolds usava di familiarizzare coi propri modelli prima di cominciare un lavoro onde studiarli intimamente senza averne l'aria; ciò ove sia possibile, riuscirà della più grande utilità anche pel fotografo, quando egli sappia in tal modo scuoprire i lati caratteristici del suo soggetto, i quali dovrà poi far risaltare con naturalezza durante la posa. La naturalezza è infatti la qualità più difficile ad ottenersi in un ritratto, principalmente perchè ognuno è portato quasi istintivamente ad assumere una espressione forzata tosto che si trovi dinanzi all'obbiettivo d'una camera oscura; ed è pure la più importante, perchè se i tratti caratteristici del soggetto vengono esagerati si ha la caricatura di esso, se attenuati una cosa insipida.

« La prima legge in qualsiasi genere di ritratto - scriveva recentemente il sig. J. T. Nettleship [1] - è di produrre una somiglianza riconoscibile a vista da chiunque ha veduto e osservato la persona riprodotta. Ma la personalità dell'artista che ha sì

---

[1] In un articolo su Giov. Caswall Smith, noto fotografo di Londra, pubblicato nel periodico: *Art Journal*, luglio 1899.

gran parte in un ritratto dipinto o disegnato, talchè si suol dire come nessun pittore possa porre in un ritratto ciò che la sua mente non contiene, è veramente altrettanto importante, sebbene costituisca un fattore più sottile, nell'arte della fotografia ritrattista.

« La sola fondata distinzione tra le due arti, dal punto di vista del resultato finale, si è che mentre un inabile o inaccurato disegnatore non può mai produrre una perfetta somiglianza, al più materiale fotografo può accadere, per una favorevole condizione di luce e fortunata disposizione del modello, di produrre un bel ritratto.

« In ambedue le arti, la personalità, l'intuizione, la facoltà di cogliere il momento più propizio, sono egualmente essenziali. Nè in fotografia il procedimento è così istantaneo come si crede generalmente, poichè l'artista fotografo eseguisce altrettante negative di prova quanti schizzi e studî fa il pittore di ritratti; mentre in ambedue i casi l'intuizione dell'artista trova il momento e il genere di luce più idonei a fissare e riassumere le più sottili caratteristiche del volto, dell'espressione e del gesto ».

Se in ogni genere di fotografia elemento principale è la fedeltà della riproduzione, nei ritratti questa qualità deve esistere nel più alto grado, chè senza di essa non vi sarebbe vera e propria rassomiglianza. Indipendentemente dalle variazioni prodotte dal genere di luce adottato, di cui toccheremo più avanti, giova avvertire anzitutto che oltre tener conto dei limiti di altezza e distanza dell'apparecchio notati a pag. 38 e 40-41, condizione indispensabile da osservare è che l'obbiettivo sia *rettilineare*. L'antico obbiettivo doppio di Petzwal o da ritratti devesi dunque escludere, perchè con tutta la luminosità e la non molta profondità di fuoco che lo rendono adattato a simili lavori, non riproduce le linee

correttamente. Se è facile « scuoprire forti distorsioni di membra, dovute a violenta prospettiva; quanti - esclama l'Emerson - saprebbero scuoprire le linee false di un volto preso con un obbiettivo da ritratti? » (1) Se tali alterazioni della fisonomia non sono apprezzabili alla generalità, non esistono meno per questo, e a un osservatore esperto riescirebbe facile indicarle. Si usi quindi un obbiettivo rettilineare sia doppio (simmetrico o asimmetrico), che semplice (del sistema indicato a pag. 29 nota) il quale ultimo può dare effetti molto artistici. (2)

Ciò pel caso di ritratti; negli studî di teste invece, secondo il nostro modo di vedere, non è tanto indispensabile l'assoluta fedeltà delle linee, e si potrà far uso anche di obbiettivi non rettilineari quando il loro impiego possa contribuire a raggiungere l'effetto voluto. Infatti il Miethe ad esempio ritiene molto conveniente l'uso dell'obbiettivo semplice ordinario, non a grand'angolo; e resultati molto artistici si otterranno colle lenti bistigmatiche, specialmente per studî di grandi dimensioni. (3) Per le grandi prove eseguite direttamente, senza ingrandimento, sarà utile il tele-obbiettivo, avvertendo che, in caso di ritratti, sia una combinazione rettilineare, per le ragioni dette sopra. (4)

Quantunque si sia generalmente abituati a considerare il volto umano come disposto simmetricamente, l'osservazione proverà il contrario; e dimostrerà che la perfetta simmetria, tolto che fra i

---

(1) Emerson P. H., *op. cit.*, pag. 138.

(2) Il Dallmeyer costruisce un obbiettivo per ritratti rettilineare, ma al dilettante non conviene munirsi di uno strumento speciale pei pochi casi in cui gli avverrà di fare ritratti; si noti che tale costruzione non è la combinazione di Petzwal resa aplanatica, ma un simmetrico luminoso, 6-7 volte più rapido di quelli ordinari.

(3) Sulle lenti bistigmatiche e sul loro uso vedi: Santoponte, *L'obbiettivo fotografico,* cap. IV, pagg. 39-42.

(4) Sui tele-obbiettivi e sulla loro applicazione ai ritratti, vedasi il nostro libro suddetto, cap. IV, pagg. 65-72.

Tav. III.

Negativo C. Puyo. *dalla Photo-Gazette, 3 Rue Racine, Parigi.*

LA LETTURA.

bambini, è una pura eccezione; mentre la regola è si può dire un'asimmetria dovuta a cause fisiche o alla natura morale dell'individuo. Gli occhi non son mai perfettamente uguali, nè la linea che li unisce parallela alla bocca: un sopracciglio è quasi sempre più alto dell'altro, il naso un po' deviato a destra o a sinistra, e così via; ora entro quali limiti si dovrà colla posa correggere queste irregolarità? È evidente che i tratti distintivi d'ogni volto sono costituiti dall'insieme dei due lati più o meno differenti fra loro, quindi non si potrebbe produrre una regolarità assoluta senza nuocere alla verità della somiglianza; d'altra parte sarà necessario d'attenuare il contrasto ogniqualvolta costituirebbe bruttezza. L'asimmetria sarà generalmente mitigata facendo rimanere la metà più sviluppata del viso dalla parte d'onde viene la luce sul modello, e lasciando l'altra in ombra: essa diverrà più visibile se si opera in senso inverso. Quando i sopraccigli e la bocca non abbiano una direzione regolare, si potranno correggere in parte inclinando la testa nel senso contrario; se un occhio è più grande dell'altro, facendo sì che sul primo cadano i raggi luminosi si obbligherà il soggetto a un'involontaria contrazione che compenserà la ineguaglianza. Notevoli effetti si otterranno pure, in generale, dando alla testa una direzione diversa da quella del busto per modo che le linee di questo bilancino quelle del volto.

Quale dovrà essere la direzione della luce? Mentre nei paesaggi come abbiam visto, si han le maggiori attrattive quando essa cade obliquamente o quasi orizzontalmente, nella figura si avrà sempre il miglior effetto se i raggi luminosi vengon dall'alto: in tal modo la convessità delle ossa frontali si delinea, gli occhi risaltan meglio sotto l'ombra dell'arco cigliare, gli zigomi vengono leggermente

rilevati, il naso si semplifica e si regolarizza mediante un tratto luminoso sostenuto dall'ombra in cui si fondono gli scuri delle narici; il labbro inferiore si anima, il mento si modella, e tutto il volto si sostiene sull'ombra del collo; il petto viene a ingrandirsi, la cavità del ventre indietreggia; e tutta la figura acquista in bellezza. Naturalmente però la luce non sarà assolutamente perpendicolare, ma un po' obliqua: questa obliquità dovrà crescere quanto più le fattezze poco marcate e piatte del soggetto hanno bisogno di acquistare rilievo; al contrario se i lineamenti sono accentuati, la luce dovrà essere più normale. (1)

L'intensità della luce ha poi da essere accuratamente regolata perchè, se troppo forte, darà riflessi e contrasti sgradevoli; i raggi diffusi contribuiranno invece a dare un resultato armonioso e un aspetto fuso a tutto l'insieme. Già Leonardo da Vinci aveva notato l'utilità di carte traslucide per attenuare la luce negli studi di pittura; leggeri schermi o tende trasparenti da interporre tra la sorgente della luce e il modello, giudiziosamente adoperati, faciliteranno all'operatore fotografo l'ottenere questi effetti. Il principiante potrà rendersi conto di quanto scriviamo osservando l'effetto prodotto da un busto in gesso o in marmo illuminato da una lampada a globo smerigliato: togliendo o rimettendo questo, e cambiando di posizione il lume, ora avrà un resultato urtato, con forti chiari e scuri, senza mezze tinte, ora uno dolce e armonioso se quest'ultime sono ben distribuite.

---

(1) L'inclinazione dei raggi luminosi è generalmente fissata, in pittura, a un angolo di 45°, ciò che Leonardo da Vinci esprime così: " L'altezza del lume dev'essere in modo situata, che ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra, quanto è la sua altezza "; e tale regola può tenersi a guida, con qualche variante a seconda dei casi, anche in fotografia.

Si abbia presente che se la luce colpisce il soggetto troppo di faccia, venendo essa troppo ugualmente distribuita su rilievi e cavità del volto, produce un appiattimento generale, distruggendo ogni caratteristica; le pupille inoltre divengono lucenti e sulla prova appaiono bianche; se la luce vien troppo da lato, si ha un'eccessiva disparità d'illuminazione fra le due metà della figura, gli occhi sembrano dissimili; se troppo dall'alto i tratti divengono duri, marcati, gli occhi cavernosi, le ombre del naso e del mento troppo scure; se la luce è troppo orizzontale la parte alta del modello verrà più o meno bene illuminata, mentre l'inferiore rimarrà poco rischiarata e senza dettagli. Finalmente una luce diffusa che illumini troppo uniformemente il soggetto, se evita i contrasti stridenti più sopra indicati, dà un ritratto troppo dolce, senza carattere, che pur essendo somigliante non presenta interesse.

L'illuminazione del soggetto oltre che a dare una riproduzione ben modellata, dovrà servire a mettere in rilievo le caratteristiche di esso; quindi varierà secondo gl'individui. Nella maggior parte dei casi sarà utile il sistema generalmente usato di distribuire la luce in massa, ponendo cioè il modello interamente in luce, e rialzando i chiari mediante le mezze tinte e le ombre giudiziosamente distribuite; nel caso di tipi caratteristici potrà convenire di usare degli effetti alla Rembrandt, non quali s'intendono ordinariamente dai fotografi, che si limitano a porre il modello quasi di profilo su un fondo scuro, lasciando la maggior parte del volto nell'ombra; ma quali praticava il grande maestro, vale a dire facendo cadere sul lato più in vista del soggetto un fascio di raggi intensi, che dopo averlo colpito, sfiora i soggetti secondari e si perde nelle grandi ombre, producendo contrasti vigorosi ma non duri.

L'attitudine generale del modello, pur soddisfacendo alle regole date sull'unità e l'equilibrio, dovrà presentare quella apparenza di vitalità senza di che si avrebbe un' immagine rigida e immota. Molto può ottenersi opponendo la direzione della testa a quella del corpo: così se questo è rivolto a destra disporre il volto un poco a sinistra e viceversa; la posizione detta di tre quarti si presenta quasi sempre meglio che non quella di faccia o di profilo. (1) In quest'ultimo caso si dovrà sempre scegliere il lato in cui la mascella, il mento e il naso hanno il migliore aspetto. Grande abilità occorre nella disposizione delle varie membra, le quali non dovranno mai esser poste simmetricamente; le mani, sopratutto se hanno una bella forma, potranno essere in luce, ma soltanto per renderle ben modellate, impedendo che appariscano interamente bianche; in ogni modo si eviti ch'esse, come pure i piedi, allontanandosi dal piano che occupa il corpo, si trovino troppo innanzi e sembrino enormi. Gli occhi dovranno avere la stessa direzione del volto, o discostarsene il meno possibile.

Trovata l'attitudine che più si addice al soggetto bisogna ottenere l'espressione senza chiederlo: quali orribili smorfie potranno aversi dal più grazioso modello se al momento di scuoprire l'obbiettivo gli s'impone di sorridere! La fisonomia è influenzata più che non si creda dall'aspetto della bocca; coll'abbassarsi o il rialzarsi appena accennato della piega di essa, si ha un'apparenza di buono o cattivo umore; l'espressione degli occhi non si comunica a tutto il volto se non vi concorrono colla loro di-

---

(1) In pittura dicesi di tre quarti l'aspetto di una figura quando l'osservatore non si trova di fronte o parallelamente nè al profilo nè alla faccia di esso, ma in una posizione intermedia: così può dirsi di tre quarti tanto una figura vista quasi di faccia, quanto una di tergo, che presenti in sfuggita una piccola parte della guancia e del naso.

sposizione i muscoli della bocca. Lo studio dei piani che determinano gli angoli della bocca aiuterà l'operatore a non distruggere col ritocco la delicatezza e la grazia con cui in essa si manifestano le emozioni dell'animo.

Non sarà inutile aggiungere qualche parola sulla disposizione delle capigliature femminili: i capelli lisci e tirati dalla fronte e dalla nuca verso l'alto del capo non donano punto, ed è preferibile sieno un poco lenteggianti. La posizione della massa dei capelli dovrà contribuire al movimento della testa: gli antichi usavano riunirla in basso, cuoprendo la parte superiore degli orecchi, quando il volto è rivolto in alto, e disporla sull'alto del capo, allorchè la faccia è abbassata, lasciando libere le orecchie. La polvere di cipria potrà in alcuni casi contribuire alla buona riuscita dei capelli: sul volto invece non è da raccomandare, ammenochè la pelle sia ineguale o butterata dal vaiuolo. Gli antichi evitavano poi di cuoprire coi capelli il tratto che collega il collo alla mascella, sotto l'orecchio, ottenendo così maggior ampiezza. Invero il collo è una delle parti più mirabili del corpo umano, e pure delle più espressive, potendo indicare l'età, il temperamento, ecc.: sarà bene evitare quelle guarnizioni che girando tutt'intorno, lo nascondono completamente, tolto il caso di una figura molto alta e snella, o di un collo troppo lungo.

Finalmente le stoffe hanno una grande importanza: qualunque tessuto che cada bene è utilizzabile; le tinte chiare sono in generale da preferire. Per gli effetti, dolci, vaporosi, il tulle, le trine, le mussole chiare sono necessarie; la seta nera, il tulle e le trine nere riescono pure bene; le stoffe di lana però sono quasi sempre più indicate che quelle in seta e in satin. In generale una stoffa opaca dà l'effetto della gravezza, il rilievo, l'ampiezza; quelle

lucide danno la leggerezza, come pure quelle trasparenti (garze di seta ecc.) I ricami a giorno possono convenire specialmente per gli effetti alla Rembrandt; si evitino le stoffe a quadri che danno sempre un aspetto sgradevole se non ridicolo. Quelle a righe saranno qualche volta assai utili, potendosi profittare del noto fenomeno d'ottica per cui di due superfici uguali quella a righe orizzontali sembra più larga dell'altra rigata verticalmente; in tal modo una persona molto grassa apparirà più snella se ha un abito a righe longitudinali, e viceversa, a una troppo magra e alta gioverà una stoffa rigata trasversalmente.

Ritratti di bambini. — Sono questi i più difficili ed occorre grande abilità e pazienza per ottenere resultati di qualche valore artistico. La semplicità dovrà essere la nota dominante; nella posa, nelle vesti, negli accessorî. Occorre saper ispirare confidenza nel piccolo soggetto cercando pazientemente di fargli prendere la posizione voluta senza che se ne accorga e fingendo di badargli il meno possibile. Qualche giuocattolo potrà essere molto utile, purchè mostrato dall'operatore e senza la presenza di estranei, che sarebbe causa di distrazione; non si faccia credere al bambino che un animale uscirà dall'obbiettivo, perchè non vedendolo prenderà una espressione insoddisfatta.

Il sig. Hay Cameron, figlio dell'altra celebre ritrattista Mrs Julia Margaret Cameron [1] diceva «dilettarsi di fotografare fanciulli, per la infinita varietà di espressione e disposizione che presentano; ma credere che per riuscire, sia necessario, entro una certa misura, affiatarsi con loro. Non trovan-

---

[1] Raccomandiamo ai lettori l'interessante libro da questa pubblicato sotto il titolo *Annals of my Glass-house,* pieno di utili osservazioni dettate da un'esperienza di parecchi anni.

dosi mai in essi artificiosità, esser questa che si deve evitare. Non usare egli mai un fondo artificiale qualsiasi giacchè i loro piccoli volti non abbisognano di accessori, e devono da soli costituire il quadro ». Le vesticciuole chiare o bianche si prestano meglio di tutte le altre; si guardi di non aumentare l'aspetto dei piedi, sempre grandi rispetto al minore sviluppo che hanno le gambe. Tutto deve avvenire rapidamente per non dar tempo al bambino di esser colpito dall'insolita funzione; l'espressione è ciò che costituisce il pregio principale di simili ritratti, e che l'operatore deve quindi cercare di ottenere: pregevolissimo è sotto questo punto di vista la graziosa fotografia riprodotta nella Tav. IV, nella quale l'autore, sig. Luck, ha saputo cogliere nel momento più favorevole il sorriso del bambino, cosa ben difficile a raggiungersi nella maggior parte dei casi.

Monumenti. — Intendiamo sotto questo nome un edifizio qualunque, che costituisca l'oggetto principale della riproduzione: come già avvertimmo a pag. 19 e 41 riteniamo si debba collocare l'apparecchio alla stessa altezza dalla quale si è abituati ad osservare il monumento di cui si tratta, per avere un'immagine che produca la stessa impressione provata dinanzi al vero. Dovendosi però dare sempre la preferenza ad obbiettivi il cui angolo non superi quello ottico, ne consegue la necessità di porsi a tale distanza, che permetta, profittando del movimento verticale della tavoletta porta-obbiettivo, di ottenere una veduta completa del soggetto. L'asse dell'apparecchio dovrà essere perfettamente orizzontale, per evitare le deformazioni delle linee architettoniche; qualora pur ponendoci alla maggior distanza possibile e innalzando l'obbiettivo fin che si può, non si riuscisse ad ottenere l'intera immagine del monumento, sarà giuocoforza dirigere

più o meno in alto l'obbiettivo avendo cura che alla lastra sensibile sia conservata la posizione perfettamente verticale, al quale scopo servirà o il movimento di basculla della parte anteriore o quello della parte posteriore della camera, o ambedue se questa ne è fornita, e secondo i casi. La misura nella quale devesi usare quest'espediente è indicata dal trovarsi sul vetro smerigliato le linee orizzontali e verticali dell'edifizio ben parallele ai lati corrispondenti di esso.

Qualora, con tutti i tentativi fatti, questo scopo non fosse raggiunto, e il negativo presentasse un'assenza di parallelismo nelle linee verticali, si potrà sempre rimediare all'inconveniente durante l'impressione del positivo, purchè questo, anzichè a stampa diretta, sia ottenuto per ingrandimento. Infatti basterà usare un dispositivo che permetta d'inclinare durante l'impressione tanto il negativo quanto la superficie sensibile, per modo che il primo abbia il lato verso cui le linee dell'immagine tendono a convergere più vicino all'obbiettivo di quello opposto, mentre alla seconda possa darsi un'inclinazione inversa affinchè l'immagine positiva abbia in tutta la sua estensione nitidezza uniforme. Combinando opportunamente i due movimenti sarà facile correggere la distorsione e ridare alle linee il parallelismo dovuto. (1)

Un altro ausilio di grande importanza nella fotografia di monumenti consiste nello spostamento orizzontale della tavoletta porta-obbiettivo, che la generalità dei dilettanti utilizza così di rado. Ogni qualvolta, per porsi a sufficiente distanza dall'edifizio, sia necessario volgere l'apparecchio in dire-

---

(1) Vedasi su questo argomento un articolo nella *Photo-Revue*, serie VI, 1897, agosto 15, n. 5, pag. 36, di cui trovasi la traduzione nel *Dilettante di Fotografia*, anno IX, 1899, n. 105, pag. 1672.

Negativo Luck. *dalla Photo-Gazette, 3 Rue Racine, Paris.*

RITRATTO DI BAMBINO
(Espressione di gioia).

zione obliqua rispetto alla posizione della facciata principale che si tratta di riprodurre, il vetro smerigliato non sarà più a questa parallelo, e si avranno nella prospettiva orizzontale deformazioni analoghe a quelle che si hanno nella verticale quando si punta in alto o in basso l'obbiettivo; si dovrà quindi far ruotare la camera intorno al suo asse verticale per rendere il più possibile parallela la lastra sensibile alla superficie del monumento, spostando poi a destra o a sinistra l'obbiettivo perchè il soggetto occupi il posto voluto sul vetro smerigliato. Allo stesso scopo si userà il movimento di basculla orizzontale, in quelle camere che ne sono munite. Questi espedienti sono tanto più utili in quanto sarà sempre bene cercar di non porsi in faccia al centro del monumento, per evitare la simmetria (vedi pagina 62) e prendere invece una veduta in prospettiva. Quando si tratti di un fabbricato con finestre è da osservare che se le persiane sono tutte chiuse si ha la sensazione d'una casa disabitata: se ne faccia, ove sia possibile, aprire alcune (in diversa misura per non avere eccessivo parallelismo o uniformità nelle linee e nelle ombre portate); in tal modo la tinta chiara dei muri viene gradevolmente interrotta dallo scuro dei vani delle finestre.

Animali. — Fra le riproduzioni fotografiche che possono più spesso dare resultati veramente artistici, vanno annoverati gli studî di animali; giova però notare che non intendiamo per tali i ritratti che i possessori d'un bel cavallo, d'un cane di pregio, etc. usano far eseguire ai fotografi, per fissare le caratteristiche dei loro prodotti: essi, per quanto possano presentarsi bene allo sguardo, non escon quasi mai dalla categoria di documenti zoologici, e ben poco hanno di artistico; per noi uno studio di animali deve essere anzitutto una vera composizione, e si capisce quanto sia difficile otte-

nere effetti notevoli con simili soggetti. In questo più che in altri casi, è necessaria grande cura nella scelta del momento opportuno e dei mezzi atti a raggiungere gli scopi propostici; senza una buona pratica molte volte un rumore, un grido prodotto per richiamare, aggruppare quest'indocili soggetti li mette invece in iscompiglio e in fuga. Gioverà quindi studiare le abitudini, l'indole loro, non meno che se si trattasse di esseri umani, prima di passare all'esecuzione. Anche nei casi in cui si ha un solo soggetto — ne' quali si potrà in generale fare cosa che presenti interesse, ma non mai opere importanti — sarà preferibile operare all'aria libera che nella terrazza vetrata. Il miglior modo di far lavori artistici si è l'eseguire paesaggi con animali, con o senza personaggi; l'ora in cui i buoi, i cavalli, le pecore, etc. si allontanano dalla stalla per andare al pascolo, o ne ritornano, oppure riposano, o si abbeverano, porge spesso il destro a produzioni interessanti; così pure quando si dà il mangiare agli animali da cortile. I cani e i gatti coi loro piccoli potranno ritrarsi in modo interessante anche all'infuori della campagna dando delle composizioni gustosissime; la presenza di bambini può impartire gaiezza alla scena, quantunque essi aumentino la difficoltà della riuscita.

CAPITOLO VIII.

DEL MATERIALE E DEI PROCEDIMENTI FOTOGRAFICI DAL PUNTO DI VISTA DELLA FOTOGRAFIA ARTISTICA.

> È curioso di constatare che più i resultati fotografici si allontaneranno dall'aspetto ordinario delle fotografie, meglio sarà raggiunto lo scopo artistico.
>
> A. Pierre-Petit, figlio.

Da quanto abbiamo esposto fin quì risulta chiaramente che per fare fotografie artistiche non occorrono apparecchi speciali: un pittore che abbia pratica dei procedimenti fotografici potrà con una cameretta qualunque ottenere risultati molto migliori di chi sia munito di strumenti costosi, ma ignori i principî artistici. Nondimeno non sarà del tutto indifferente l'uso d'una costruzione invece d'un'altra, ed è da raccomandare una scelta accurata del materiale.

Camere oscure. — Alla questione se si debba adottare un apparecchio con piede o una cameretta a mano, noi non sappiamo rispondere che consigliando di adoperare ambedue i modelli. Chi infatti voglia dedicarsi a fare quadri fotografici nel vero senso della parola, dovrà preferire la camera a piede; se invece si ha il proposito più semplice di dare un aspetto artistico alle vedute prese nei momenti d'ozio o nelle escursioni, potremo limitarci alla cameretta a mano abituale. Ma da un lato all'artista fotografo gioverà di avere un piccolo apparecchio per fissare i motivi degni di nota che gli cadono sott'occhio anche quando non è sua

intenzione di comporre un vero quadro; dall'altro per lo stesso dilettante si presterà meglio una camera con piede quando si tratti di alcuni lavori speciali come ritratti, riproduzioni di monumenti etc. Tutto dipenderà principalmente dai generi a' quali ognuno si dedica in modo particolare, e in ogni caso un apparecchio a mano può esser sempre fissato sopra un piede; ma è da notare che se non possiede certe qualità, che ora esporremo, non può rivaleggiare con una buona camera a sostegno.

Altrove indicammo già i requisiti che debbono presentare in generale le due forme di camere oscure nè staremo a ripeterci; (1) ma vi sono alcune esigenze speciali alla fotografia artistica dalle quali non si può prescindere. Per cominciare dalle *macchine con piede* avvertiremo come sia più che mai necessario essere perfettamente sicuri del buono e facile funzionamento dello strumento: dovendo tutta l'attenzione dell'operatore portarsi sul soggetto è da evitare qualunque preoccupazione, qualunque perdita di tempo estranea ad esso; insisteremo quindi sull'adozione di un modello semplice, di buona costruzione, facilmente manovrabile, la cui perfezione non consista in una inutile complicazione di meccanismo, ma nella rapida montatura di esso. Si trovano in oggi camere di grandi formati nelle quali, grazie a utili semplificazioni e alla scelta razionale delle materie prime, il volume ed il peso sono assai ridotti. Alle forme usuali a coda spezzata (a cono girevole

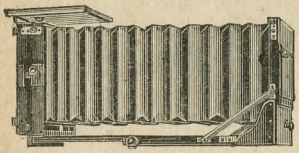

Fig. 22.

(1) Vedi SANTOPONTE, *Manuale pratico di Fotografia*. Parte I. Cap. II, § 26 a 31 e Cap. III, § 34 a 36.

o quadrate, fig. 22) riteniamo debbansi preferire quelle inglesi (fig. 23) potendosi montare con maggior sollecitudine e, occorrendo, usare a mano, senza sostegno, come un'istantanea qualunque. I movimenti cosidetti di basculla non sono affatto indispensabili; in ogni caso in questi ultimi modelli sono facili ad ottenersi, senza l'aumento di volume che essi implicano nelle camere a coda spezzata. Oltre a ciò occorre sempre che lo spostamento verticale e orizzontale della tavoletta porta-obbiettivo sia ampio.

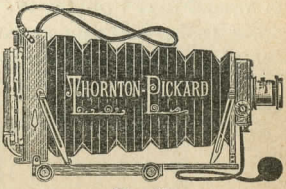

Fig. 23.

Sarà necessario munire la camera di un traguardo a alidada (fig 24) il cui campo corrisponda alla superficie coperta dall'obbiettivo, col quale assicurarsi al momento della posa che le varie parti del soggetto trovansi nella posizione voluta; non sono però da adottare i mirini a specchio inclinato, dovendosi con l'uso di essi tenere l'apparecchio a un'altezza inferiore a quella degli occhi. Molto raccomandabile è il « Mirino stadimetrico universale assoluto » Benoist-Krauss (figura 25) col quale oltre verificare la messa in lastra è possibile modificare a volontà la messa in fuoco, quando già fu tolto il vetro smerigliato e la superficie sensibile è pronta per la posa. [1]

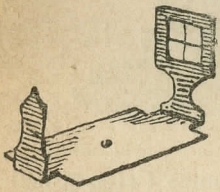
Fig. 24.

I telai negativi doppî saranno da preferire ai

---

[1] Vedine la descrizione nel nostro *Annuario della Fotografia e delle sue applicazioni;* anno I, 1899, pagg. 51-53.

sistemi più o meno ingegnosi di telai-magazzino, e la forma detta *à rideau* è la più comoda. Finalmente il treppiede deve avere un'altezza non sempre raggiunta dai modelli ordinari: montata che sia la macchina, l'obbiettivo dovrà trovarsi all'altezza della testa dell'operatore, per quei casi in cui egli scelse il suo soggetto stando in piedi; nello stesso tempo le tre branche dovranno essere rientranti in

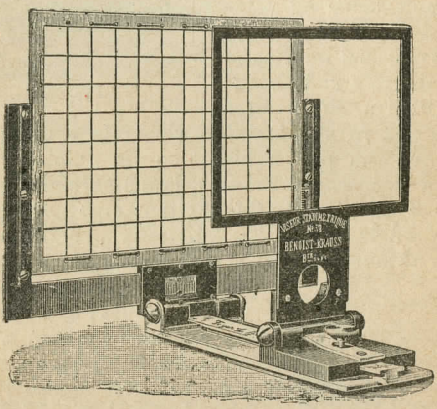

Fig. 25.

modo da potere ridurre al minimo l'altezza della camera, per quando una veduta presenti il suo migliore aspetto se osservata dal basso, stando per es. seduti per terra.

Quanto poi alle *camerette a mano* si devono escludere quei modelli che non permettono l'uso di tutta la serie dei diaframmi relativi a ogni obbiettivo, le variazioni di velocità dell'otturatore e una messa in fuoco a piacere; altrimenti ci troveremmo nell'impossibilità di ottenere un dato effetto. Per la necessità in cui si è di operare rapidamente

e di avere a propria disposizione molte superficî sensibili, sarà utile un telaio negativo a magazzino, il meno complicato possibile; e dovendosi poter regolare la messa in fuoco come in una camera oscura ordinaria, bisognerà ricorrere agli apparecchi a doppio corpo, muniti di due obbiettivi identici. La maggior spesa sarà in ogni caso compensata a usura dalla possibilità di osservare il soggetto quale si proietta sulla lastra sensibile al momento della esposizione, e di evitare così spia-

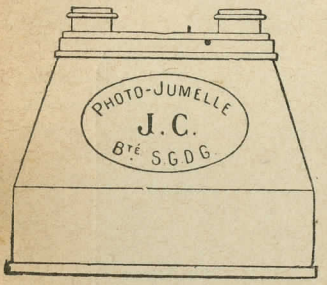

Fig. 26.

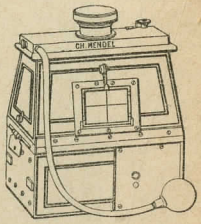

Fig. 27.

cevoli insuccessi. La forma preferibile dal nostro punto di vista è quella costituita da due camere identiche collegate insieme, allungantesi simultaneamente, delle quali una serve a impressionare la lastra, e l'altra di mirino; che è quanto dire il sistema del binoccolo fotografico (fig. 26) introdotto or son pochi anni dal Carpentier di Parigi, e che in questo volger di tempo si è tanto diffuso. (1) Il formato che noi vorremmo adottato per una cameretta con cui eseguire fotografie artistiche, è però

(1) Si avverta di non confondere tali binoccoli costituenti vere camere fotografiche *doppie* colle pretese *Photo-jumelles* a un solo obbiettivo (fig. 27) che non sono se non ordinarie *détèctives* di forma diversa dall'usuale.

maggiore a quello ordinario di tali costruzioni, e non dovrebbe mai riuscire inferiore ai cm. $8 \times 10^1/_2$. Inoltre i due obbiettivi saranno fissati su un'unica tavoletta suscettibile di essere spostata verticalmente ed orizzontalmente, per avere i due movimenti come nelle camere ordinarie. Perciò la forma che prediligiamo si avvicina più all'antico appa-

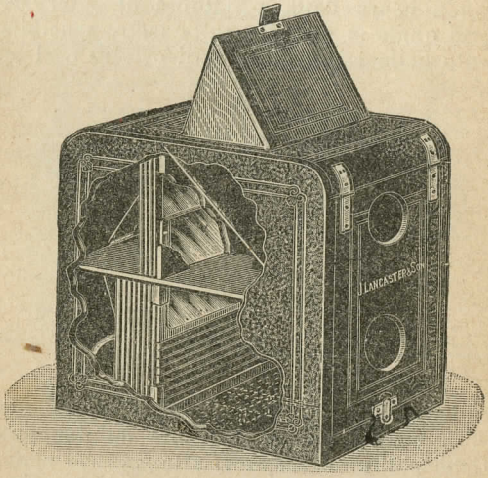

Fig. 28.

recchio di Marion & C. di Londra denominato *Il Reporter* che non ai binoccoli sopracitati.

Si trovano pure in commercio apparecchi a doppio corpo (fig. 28) come il *Cosmopolite* del Français di Parigi, o meglio, le *Twin-lens cameras* della London Stereoscopic & Photo. Co. e della casa Ross ma non in tutti l'obbiettivo ha i due movimenti suddetti, e quantunque costituiscano, a parer nostro, la forma migliore di camerette a mano per

la generalità dei dilettanti, dal punto di vista della fotografia artistica, a stretto rigore, presentano un difetto, consistente nel fatto che l'obbiettivo supplementare dando, mediante uno specchio inclinato, l'immagine di controllo su un vetro smerigliato orizzontale posto nella parte superiore dell'apparecchio, obbliga a tener questo contro il petto anzichè all'altezza degli occhi. È vero però che avvicinando il più possibile la macchina al mento, il dislivello tra le due posizioni è ridotto di assai, e nella generalità dei casi non ha grande effetto sull'esattezza della prospettiva.

Obbiettivi. — Abbiamo già avvertito che l'angolo degli obbiettivi non deve, per non alterare la verità della riproduzione, sorpassare dimolto in ampiezza quello ottico (esser cioè di circa 45° e non andar mai oltre i 50°), e che la loro lunghezza focale ha da avvicinarsi il più possibile alla distanza media della visione distinta (cm. 30). Noteremo quì soltanto che esistono ottime costruzioni rettilineari di tal genere, come ad esempio l'*Universale rapido* del Français di Parigi, l'*Aplanatico* di Steinheil, il *Rettilineare* di Dallmeyer etc. i quali con tutte le nuove creazioni, son pur sempre ottimi strumenti, perfettamente utilizzabili anche per esposizioni rapide, data la impressionabilità attuale delle preparazioni sensibili. Un'altra forma molto raccomandabile è quella semplice rettilineare già citata, costruita dal Dallmeyer e dal Balbreck.

Qui giova osservare che se teoricamente l'obbiettivo, per dare un'immagine esatta, deve essere sempre rettilineare, pure, nella pratica, come vedemmo nel capitolo precedente, sono utilizzabili anche le forme non rettilineari, a condizione che non vengano sorpassati i limiti d'angolo suesposti. Infatti secondo il nostro modo di vedere, nei ritratti, nelle vedute locali e in quelle in cui predo-

minano le linee rette (monumenti, etc.) esigendosi la fedeltà perfetta della riproduzione, è indispensabile premunirsi contro le alterazioni dovute alla distorsione da cui sono affetti gli obbiettivi semplici ordinari; mentre nei paesaggi, negli studî di figura nei quali l'assoluta rassomiglianza non è lo scopo supremo dell'operatore, si potrà trascurare tale difetto purchè esso si mantenga entro un tale limite da non essere avvertito dall'occhio dell'osservatore, e l'uso di queste combinazioni sia reso necessario dall'effetto che l'artista si è proposto di raggiungere. Invero nei casi nei quali l'obbiettivo semplice ordinario sarebbe il più indicato, non sempre col rettilineare-semplice si ha l'identico resultato: così le immagini ottenute col secondo non sono tanto brillanti quanto quelle che ci dà il primo. Si capisce che intendiamo obbiettivi semplici di buona costruzione nei quali la distorsione è impercettibile. Lo stesso dicasi delle lenti bistigmatiche rammentate a pag. 96. (1)

Riferendoci a quanto abbiamo detto a pag. 11, cioè all'influenza dell'obbiettivo sull'aspetto in cui l'immagine fotografica ci presenta il vero, aggiungeremo come, a parte le deformazioni derivanti dall'inosservanza delle regole poste nel Capitolo III, si possa realmente modificare entro certi limiti l'apparenza del soggetto, in relazione a un dato effetto artistico. Così per es. in un paesaggio i piani lontani posti a media distanza saranno come allontanati e confusi con i più distanti, o portati in avanti e come avvicinati ai primi piani, secondochè l'obbiettivo usato possedeva rispettivamente una distanza focale relativamente troppo corta o troppo lunga. Quando, perciò, i primi piani non presentino suf-

---

(1) Nella scelta degli obbiettivi sarà d'utile sussidio quanto esponemmo nei capitoli IV, V, VI del citato volume: l'*Obbiettivo Fotografico*.

ficiente sviluppo si potrà aumentarne l'importanza con l'uso di combinazioni a corto fuoco; così pure si potrebbe profittare della distorsione posseduta dagli obbiettivi non rettilineari per rendere un po' più tondeggianti le linee di un volto troppo oblungo; ma tuttociò con estrema circospezione, e alla condizione espressa che queste alterazioni di linee pur soddisfacendo agli scopi propostici, non dien all'occhio la sensazione del deforme. Beninteso che simili espedienti hanno carattere eccezionale e sono compatibili soltanto nel secondo gruppo di soggetti della classificazione eseguita più sopra, vale a dire solo quando l'assoluta fedeltà della riproduzione non è il carattere essenziale.

Otturatori. — Su questo argomento non v'è da fare osservazioni speciali, e rimandiamo perciò il lettore a quanto su esso è scritto nei trattati generali di fotografia (per es. nel nostro *Manuale pratico,* 3ª ediz., § 16, pag. 23).

Superfici sensibili. — L'uso di pellicole e di vetri sensibili può dirsi indifferente dal punto di vista dell'effetto artistico, purchè l'operatore sia perfettamente padrone del procedimento richiesto dall'uno o l'altro sistema. Se dovessimo esprimere la nostra opinione personale diremmo che con tutti i vantaggi presentati dalle prime in ordine al peso, volume, alla fragilità e rapidità di scambio, pure nell'esecuzione di fotografie artistiche preferiamo le lastre per la costanza nei resultati che presentano e la maggiore facilità del loro uso; senza intender con ciò di porre un principio generale assoluto.

Passando ad un altro ordine d'idee notiamo che chi desideri fare opere veramente artistiche dovrà familiarizzarsi coll'uso delle lastre ortocromatiche e saperle utilmente adoperare in tutti quei casi nei quali le superfici sensibili comuni darebbero resultati imperfetti. In generale se il soggetto

comporta grande varietà di colori, non v'è da esitare; così pure se si tratta di diversi toni di verde in un paesaggio, si avrà una massa scura e confusa tanto più appariscente se intramezzata da fabbricati chiari, invece di una regolare gradazione di tinte, ove non si adoperino lastre ortocromatiche; le quali, lo accennammo già, contribuiranno in ogni caso a facilitare gli effetti della prospettiva aerea. Ma oltre a ciò, se si considera il principio fondamentale che qualità principale di una fotografia artistica debba essere la riproduzione dell'aspetto che la natura presenta all'occhio dell'osservatore, bisogna convenire come sia necessario dare una maggior estensione all'uso di tali lastre, e renderlo abituale o quasi. Il prof. Bonacini nell'ottimo suo manuale sull'ortocromatismo giustamente osserva: « Non vi è di fatti ramo di fotografia, non genere di riproduzione, in cui l'impiego di lastre ortocromatiche non porti nuove risorse, immensi vantaggi. E si comprende del resto; dappoichè le prove ortocromatiche presentano tutte il pregio di una maggiore fedeltà, rispetto a quelle ottenute con lastre ordinarie. Potremmo quindi limitarci al suggerimento di applicare il procedimento ortocromatico *in ogni genere di lavori,* esclusi tutt'al più quelli in cui si richieda innanzi e sopra tutto un'eccessiva rapidità; sicuri d'altra parte che basta qualche prova per farne subito comprendere la superiorità sul processo ordinario, e per farlo adottare senza esitazione ». (1)

Naturalmente non basta munirsi di un pacco di lastre ortocromatiche o isocromatiche o ortoattiniche purchè sia, per ottenere tali resultati; ma bisognerà far uso di superficî ortocromatizzate pei

---

(1) Bonacini C., *La Fotografia ortocromatica.* Manuali Hoepli, 1896, pag. 236.

colori che predominano nella scena da riprodurre, unitamente a schermi trasparenti coloriti, opportunamente scelti, da porsi nell'obbiettivo. Dovrassi perciò ricorrere a bagni contenenti le sostanze indicate per un gruppo di colori o per un altro, coi quali ortocromatizzare le lastre sensibili ordinarie, secondo i soggetti; od anche adoperare emulsioni appositamente fabbricate, tenendo presente come le lastre che si dicono riprodurre *tutti* i colori nello stesso modo ch'essi si presentano all'occhio, sieno ben lungi dal dare resultati perfetti. Il pancromatismo assoluto se è un *desideratum* degli sperimentatori, non si può dire siasi ancora praticamente raggiunto. In questa parte occorrerà, come del resto in tutte le operazioni fotografiche, un'accurata e giudiziosa scelta dei mezzi in relazione agl' intenti propostici, e il lettore troverà una guida sicura e precisa nel sullodato manuale dell'egregio dottor Bonacini. A coloro poi che trovassero tuttociò d'una troppo grande complicatezza, e credessero di poter evitare una perdita di tempo per essi inutile, non possiamo dire altro se non di rinunziare a far mai fotografie meritevoli del nome di artistiche, e di continuare a limitarsi a pressare il bottone e far eseguire il resto dai fornitori, conforme il motto della ben nota ditta anglo-americana.

Esposizione. — Per chi si aspetti di trovare quì un avvertimento pratico, noteremo come per regola generale si debba prolungare la posa fino al massimo compatibile colla natura del soggetto, poichè è più facile in ogni caso, ottenere l'effetto voluto modificando durante lo sviluppo un negativo esposto un po' troppo, che non uno esposto insufficientemente. Ciò si farà con profitto anche per le istantanee, e si avranno risultati molto migliori: così volendo fotografare un treno in moto, anzichè per-

pendicolarmente, sarà bene porsi obliquamente, a preferenza nell'interno di una curva da esso descritta, poichè è sufficiente allora un'esposizione molto meno rapida, e migliore l'effetto. In simili soggetti sarebbe quasi da preferire una leggera mancanza di nitidezza in qualche parte dell'immagine, perchè non si abbia a credere ch'essi eran fermi quando vennero presi. Questo principio sarà utile anche in altri casi: per es. in un ritratto si avrà modo di rendere le piccole macchie della pelle di alcune persone meno visibili sulla negativa ed evitare che esigano troppo ritocco per esser tolte, ciò che accade ogniqualvolta non si usino lastre ortocromatiche.

Ma più che soffermarci su questo lato dell'argomento, vogliamo dir due parole sull'influenza che può avere la *durata* della posa per ottenere un dato effetto artistico. Invero non si deve credere che l'operatore possa influire durante questa sull'aspetto presentato dalla natura soltanto mediante la scelta dell'ora, della stagione, del punto di vista, etc.; egli ha a propria disposizione un altro elemento assai importante e troppo spesso trascurato. L'esperienza ha dimostrato che i raggi luminosi proiettati sulla lastra sensibile impressionano questa più o meno intensamente secondo è più o meno lunga la durata della loro azione, ma ciò non indefinitamente, sibbene sino a un certo limite o massimo fotografico, oltre il quale seguitando la luce ad agire si neutralizza l'effetto e la modificazione prodottasi va diminuendo d'intensità; senza stare a dilungarci su tale fenomeno, detto solarizzazione, osserveremo come si abbia per conseguenza pratica questo che i punti della lastra corrispondenti alle parti più luminose del soggetto, superato che sia il giusto tempo di posa da esse richiesto, vanno indebolendosi, mentre le parti

meno luminose, non avendo ancora raggiunto questo limite, continuano ad aumentare rispettivamente d'intensità, e avviene così un'alterazione nei rapporti di chiaroscuro dell'immagine, che finisce con apparire uniformemente grigia e indistinta (stato neutro). Or non è chi non veda l'utilità che tale fatto presenta all'operatore, il quale tra la durata esatta della posa e questo massimo costituito da un'opacità generale, ha un larghissimo margine in cui scegliere l'effetto voluto e che la natura non presenta; ciò per altro non può ottenersi che in un solo senso vale a dire allo scopo di attenuare i contrasti troppo accentuati e rendere più armonioso l'insieme. Così quando si tratti di riprodurre un paesaggio con masse di verde e costruzioni chiare (che è il caso tipico in cui la lastra ordinaria dà un effetto molto più urtato di quello che il vero faccia all'occhio), se si dà un'esposizione giusta, calcolata in generale sul tempo di posa richiesto dalle parti più luminose, si avrà sul negativo grande intensità pei chiari e mancanza di dettagli negli scuri; se invece si prolunga l'esposizione in modo ch'essa corrisponda a quella necessaria per le parti meno luminose, i chiari, oltrepassato il massimo fotografico acquisteranno trasparenza, e queste ultime verranno dettagliate, ottenendosi un resultato molto più armonioso. Non devesi evidentemente credere di poter operare ugualmente in tutti i casi, occorrendo invece molta pratica per raggiungere gli effetti voluti: l'uso di un fotometro tipo Decoudun applicato sul vetro smerigliato nel punto in cui si proiettano le parti meno attiniche, potrà facilitare i tentativi del principiante; inoltre si dovrà con uno sviluppo opportunamente regolato combattere la tendenza al velo generale che hanno tutte le lastre sovraesposte, dovuta principalmente alla luce diffusa che pene-

trando per l'obbiettivo viene riflessa sulla lastra dalle pareti della camera oscura. Ad evitare tale inconveniente è in ogni caso utile, oltre ai rimedi già richiamati a pag. 53, di applicare alla parte posteriore dell'obbiettivo una carta nera uniformemente opaca, munita di un'apertura rettangolare che lasci passare soltanto il cono dei raggi luminosi destinato a cuoprire la lastra sensibile, e impedisca l'ingresso a quelli che cadrebbero fuori di essa cioè sulle pareti interne della camera.

Accessori per la posa. — Sin quì anche parlando dei ritratti non abbiamo fatto menzione dello studio (o galleria vetrata), principalmente perchè è una rara eccezione che il dilettante voglia o possa averne uno, e d'altra parte questo libretto non è destinato ai professionisti. Per il caso che il lettore voglia costruirsi un gabinetto per la posa non possiamo quindi che indicargli le opere speciali alle quali attingere le norme relative. (1)

Ci limiteremo però ad accennare alcuni punti di grande importanza, cominciando dal fondo fotografico. In ogni ritratto, sia della sola testa o di mezzo busto, è raro che gli oggetti collocati dietro il modello possano costituire uno sfondo adatto per quest'ultimo: di quì la necessità anche pel dilettante di un fondo artificiale. Giova osservare che con una medesima luce un fondo di forma semicircolare dà resultati incomparabilmente superiori che non un fondo piano: basta infatti esaminare l'effetto di una stessa statua posta nella sua nicchia e contro una parete piana, per persuadersene. Nel primo caso i raggi luminosi, provenienti in generale dall'alto della parte sinistra

---

(1) Utilissimi sono i due volumi Robinson H. P., *L'atelier du photographe.* Parigi, Gauthier-Villars, 1888; Klary C., *L'éclairage des portraits photographiques,* idem, 1893. Quì noteremo soltanto come all'ordinaria galleria di posa, in cui due sono le superfici vetrate, una

illumineranno vivamente il fondo a destra, ma lasceranno in ombra il lato opposto, ottenendosi una

---

verticale ed una inclinata (fig. 29), sia utile sostituire quella a un'unica invetriata obliqua. Questa forma, da molti anni adottata dal Robinson

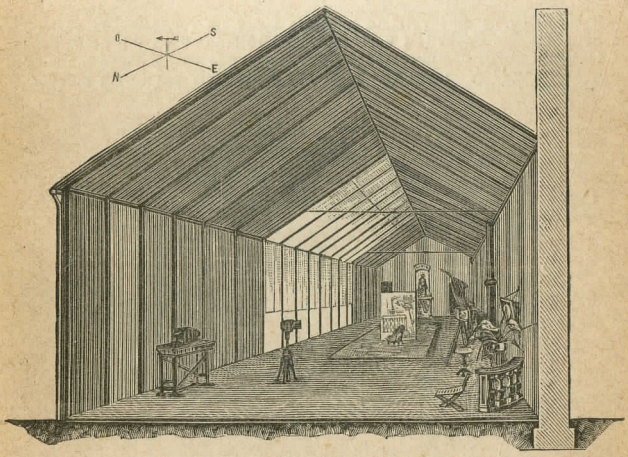

Fig. 29.

in Inghilterra e dal Rockwood in America, ha meritamente preso negli ultimi tempi una grande diffusione, e la consigliamo a chi voglia costruirsi uno studio fotografico, permettendo, col semplice aiuto d'un riflettore bianco e d'uno schermo tranlucido per attenuare la luce cadente dall'alto (figura 31), di ottenere qualsiasi effetto di chiaroscuro. Essa si riduce ad una stanza di forma rettangolare coi lati maggiori rivolti da est ad ovest, in cui la parete esposta a nord è formata sino a m. 1,30-1,50 da un muro verticale, e da tale al-

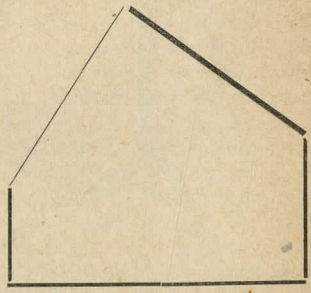

Fig. 30.

perfetta sfumatura, mentre la statua è rischiarata in senso contrario, da sinistra a destra: così i punti luminosi di essa si staccano sullo scuro della superficie cilindrica della nicchia, e viceversa gli scuri sulle parti chiare, vale a dire si ha un ri-

---

tezza in su, da un'invetriata inclinata a 60°-62° (vedasene la sezione nella fig. 30). Sebbene i vetri smerigliati dieno effetti più dolci, consigliamo quelli semplicemente rigati, lasciando essi passare maggior quantità di luce, e permettendo quindi esposizioni più corte; una cor-

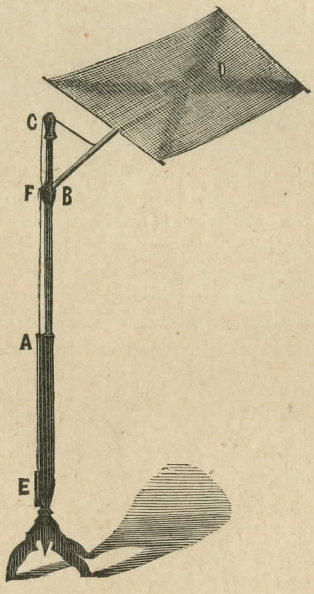

Fig. 31

tina di mussola bianca servirà ad attenuare l'intensità dell'illuminazione quando occorra. Le dimensioni possono fissarsi in m. 9 di lunghezza, per m. 4,20 di larghezza su m. 3,60 di altezza.

lievo che un fondo piano non potrebbe mai dare (vedasi la fig. 32). Inoltre il riflesso della parte destra del fondo attenuerà l'intensità delle ombre del modello, facendo realizzare una grande pastosità. Un fondo di stoffa opaca in forma di semicircolo, del diametro non minore di m. 2,50 nel cui centro si pone il soggetto è quello che deve preferirsi. Ponendo superiormente qualche schermo costituito da un telaio ricoperto di una leggera stoffa trasparente o di carta velina, opportunamente

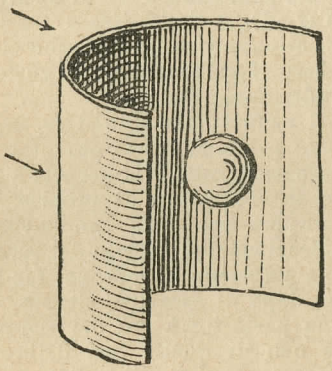

Fig. 32.

inclinato, per evitare gli effetti di luce troppo vivi e i riflessi, si avrà un vero studio portatile, utilizzabile proficuamente sia all'aperto, in un giardino o su una terrazza, che in una stanza bene illuminata.

Il colore, uniforme, del fondo potrà essere un cenerino o un'avana più o meno chiaro: lo scultore Ad. Salomon che adottò per primo questa forma, preferiva la tinta rosa salmone, come la più favorevole per le mezze tinte.

Quì occorre pure dir due parole sui fondi dipinti: a parer nostro essi debbono esser lasciati ai professionisti in un con tutta la serie di mobili ad usi molteplici, di sassi di legno, piante di cartone, etc. Volendo fare un ritratto a soggetto i pochi accessori dovranno consistere in oggetti veri armonizzanti nello stile e nell' insieme col modello, e lo sfondo potrà essere costituito, all' aperto, da un gruppo di arbusti, da masse d'alberi più lontane, dalle accidentalità naturali del luogo; e in un appartamento, dai panneggiamenti di una tenda (come mostra la Tav. I), o dalla stessa parete quando essa si presti allo scopo. In questo più che in altro, è lasciato libero il campo al buon gusto e all'ingegnosità individuale. (1)

Secondo il nostro modo di vedere, una fotografia deve essere principalmente prodotta dalla luce che l'operatore assoggetta alla propria volontà, per così dire, e fa concorrere al proprio intento; e quindi il carattere personale non deve consistere in una modificazione dell'aspetto del vero mediante mezzi grafici sia durante la posa, coi fondi pitturati ed altro, che dopo di essa, col ritocco; altrimenti la produzione parteciperà più dei requisiti di un disegno, che non di quelli veri della fotografia. Così, per citare un esempio, il Lafayette di Dublino brevettò un suo sistema in cui l'uso di grandi lastre di cristallo, con suvvi dipinti tutt' intorno i voluti accessori, attraverso le quali vien riprodotto il modello, e di opportuni fondi artificiali, rende possibile d'ottenere effetti in realtà graziosissimi; ma secondo il concetto suesposto v'ha in ciò qualche cosa d'artificioso che sebbene non apparisca a la-

(1) Non possiamo astenerci dal menzionare quì gli splendidi effetti che il Sig. C. Puyo ottiene ne' suoi quadri fotografici, con mezzi semplicissimi, descritti nella *Photo-Gazette*, 1896, agosto 25. Siamo lieti d'essere in grado di mostrarne un saggio ai lettori nella Tav. III.

voro compiuto, non concorda col nostro modo d'intendere la fotografia.

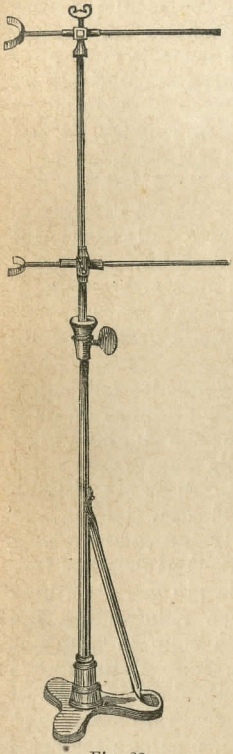

Fig. 33.

Termineremo cercando di riabilitare l'antico *reggi-testa:* sebbene esso sembri più uno strumento di tortura che non un utilissimo ausiliario dell'operatore, crediamo con tutta la rapidità a cui è giunto il processo alla gelatina-bromuro, non possa in alcun caso proscriversi. — Naturalmente non vogliamo che il dilettante vada a ricercare uno dei vecchi ordigni grandi e pesanti,

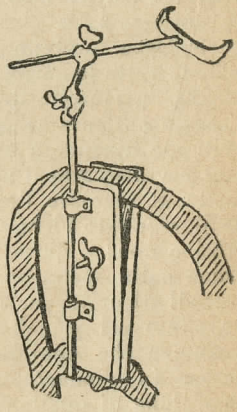

Fig. 34.

usati con questo nome nelle passate generazioni (fig. 33); ma intendiamo parlare di quei leggeri apparecchi nickelati che si applicano alla parte posteriore di un sedile (fig. 34) e servono a fornire

al modello un punto d'appoggio di grandissimo vantaggio. Con questo mezzo infatti i tratti del volto non risentono più dello sforzo fatto per serbare la posizione richiesta, assumono un aspetto più naturale e riposato; nè v'è pericolo che appariscan sulla lastra quei movimenti impercettibili la cui traccia è evitata solo nel caso di esposizioni assolutamente istantanee, non sempre possibili nei ritratti. Ben a ragione osserva il Robinson su quest'argomento: « quando un modello è obbligato a non muoversi appare fermo, ma manca di vita. È questa la causa della maggior parte delle attitudini stecchite e goffe così note in fotografia, che costituiscono uno dei difetti dell'arte nostra. Il soggetto si sforza di prendere una buona posa e stare immobile, ma ciò avviene a scapito della grazia e della naturalezza ». (1)

Sviluppo. — Supposto di aver seguito nell'esposizione tutte le norme indicate per ottenere un dato effetto, la riuscita del lavoro è ben lontana dall'essere assicurata; giacchè dalla cura posta nello sviluppo dipenderà che il frutto di tante fatiche non sia distrutto o menomato. È essenzialmente al modo di regolare l'azione del rivelatore che devesi se il resultato ultimo corrisponderà ai desiderî formati o non; e quindi occorre la più grande attenzione nella scelta delle sostanze riduttrici e dei metodi di sviluppo. Le difficoltà sono in oggi accresciute pel principiante a cagione delle nuove sostanze che ogni poco vengono dagl'industriali messe in commercio, e son decantate come più energiche di quelle già esistenti, o come possidenti qualità speciali prima sconosciute. Così in un passato molto recente la *réclame* esaltò certi rivelatori

---

(1) Robinson, *La Photographie en plein air*, traduz. cit., parte 1a, cap. II, pag. 16.

per l'automaticità della loro azione: secondo si diceva, qualunque lastra in ogni condizione di posa era sviluppata a perfezione dal medesimo bagno: e ciò non poteva non indurre in errore il dilettante inesperto. Certo, ristretta in giusti confini, tale asserzione può risultare in alcuni casi non del tutto falsa; così nell'uso di quelle macchinette a buon mercato nelle quali l'otturatore ha una sola velocità, si potrà coll'intelligente variazione dei diaframmi, compensare le differenze d'intensità della luce e adottare un rivelatore di composizione costante; ma non sarebbe questo il modo migliore di far fotografie artistiche.

Per il nostro scopo sono da escludere gli sviluppi così detti automatici, a cagione della maggior necessità che abbiamo di secondare con quest'operazione quelle precedenti, in vista del determinato effetto che ciascuna volta si vuole raggiungere. Di quì l'adozione di un sistema graduale e razionale che possa, vale a dire, facilmente regolarsi nei diversi casi, e permetta di sorvegliare l'azione riduttrice e modificarla a misura che, pel progredire del bagno, si scorgono le qualità dell'immagine; a queste condizioni con tutti i nuovi prodotti chimici, risponde pur sempre meglio di ogni altro l'acido pirogallico, il rivelatore per eccellenza, ed esso raccomandiamo. Nè siamo i soli, chè valenti operatori come il Burton, il Mathet e altri moltissimi lo indicano tutt'ora come ottimo allo scopo. Anche il Londe ebbe molto a lodarsene pei resultati eccellenti avuti: ricorderemo che col semplice metodo all'ammoniaca (che non può dirsi davvero nè nuovo nè perfetto) egli potè sviluppare ben 450 negativi presi dal dott. Le Bon, le esposizioni de' quali — ignorate dal Londe — variavano fra un secondo e più ore, senza che neppure una lastra andasse

perduta. [1] Con ciò non intendiamo proscrivere altri rivelatori, proficuamente utilizzabili specialmente per le prove istantanee; solo non debbono impiegarsi in una soluzione unica di composizione costante, ma in modo da correggere il bagno secondo il bisogno mentre si usa. Un esempio gioverà al nostro asserto: supponiamo di ritrarre un effetto grigio di paese, senza soggetti in movimento, sì che sia possibile dare un'esposizione di durata conveniente; occorrerà comporre un rivelatore capace di conservare la morbidezza che presentava l'originale. Se si usa invece la soluzione unica per es. d'Idrochinone, saremo obbligati di servirci di bagno prevalentemente vecchio, esponendoci così con certezza ad avere un negativo leggermente urtato e non rispondente al vero.

Non è questo il luogo per indicare una formula piuttosto che un'altra: il sistema così detto ai carbonati alcalini costituisce il miglior modo di utilizzare il pirogallico, nè di esso è necessario scegliere le formule più complicate. Il metodo assai semplice del Tondeur è eccellente; [2] così pure quello recentemente indicato dal Simkins, nel quale si utilizzano i citrati alcalini per arrestare lo sviluppo al momento in cui si ha il grado voluto nel dettaglio, dopo di che si riconduce l'immagine alla necessaria intensità generale. [3]

Oltre a regolare lo sviluppo in modo da non falsare l'aspetto che la natura aveva al momento della posa, all'operatore può occorrere per l'intento propostosi, di alterare durante esso in un senso o

---

(1) Cfr. Londe A., *La photographie instantanée.* Parigi, Gauthier-Villars, 1886, pag. 70.

(2) Vedi Santoponte, *Manuale pratico di fotografia.* 3ª ediz. pagine 93 nota e *Bulletin de la Soc. Française de Photographie.* Aprile 1888.

(3) Vedi Santoponte, *Annuario della fotografia e delle sue applicazioni.* Anno I, 1899, pag. 8-10.

in un altro questo stesso aspetto; ed anche per ciò sonvi molteplici mezzi, della cui esistenza non tutti i dilettanti sono perfettamente edotti. Della proprietà che i bromuri alcalini ed altre sostanze, aggiunte al rivelatore, hanno di aumentare i contrasti dell'immagine, non occorre parlare essendo troppo nota; così pure non insisteremo sull'influenza della temperatura del bagno perchè è cosa risaputa che se scende sotto i 15° C. si accrescono i contrasti, se li sorpassa si diminuisce il rilievo, e tanto maggiormente quanto più il grado del liquido si allontana da tale media. Meno conosciuto è il fatto che se la lastra sensibile è molto fredda rispetto alla temperatura del rivelatore, il negativo è meno intenso e più monotono; se essa possiede un certo grado di calore, questo sarà più vigoroso. E secondo il resultato da ottenere, si potrà porre la lastra, prima di svilupparla, per alcuni minuti, sopra un mattone scaldato a 40-45°, oppure sopra un pezzo di ghiaccio coperto con un panno a qualche doppio; favorendo la reazione coll'appropriata composizione del bagno.

Oltre a questi modi che agiscono su tutta la immagine, altri ve ne sono coi quali modificare soltanto parzialmente l'intensità di quest'ultima. Volendo ottenere maggior vigore in dati punti del negativo, basterà toglier questo dalla bacinella, farlo ben sgocciare, e passare un pennello ben pulito, imbevuto di rivelatore, sulle parti da rinforzare; viceversa, desiderando una parziale maggior trasparenza s'intingerà il pennello in acqua pura, procedendo in modo analogo. Un altro metodo di questo genere che può ricevere una più estesa applicazione, è il così detto sviluppo *confinato,* dal Colson preso a soggetto in una sua recente comunicazione alla Società francese di fotografia: esso consiste nell'adagiare un vetro sulla lastra im-

mersa nel rivelatore, per ridurre la quantità di liquido destinato a sviluppare l'immagine al minimo possibile cioè allo strato sottile compreso fra i due vetri, e ritardare così lo sviluppo, aumentare la purezza e il contrasto, sia su tutta la negativa che in questo o quel punto; giacchè scorrendo il vetro tale effetto si verificherà soltanto sulle porzioni della pellicola rimaste coperte. Si potrà perciò aumentare il vigore per es. dei primi piani e ritardare la venuta del cielo o delle nubi, o inversamente, secondo il bisogno, mediante spostamenti successivi e graduali del vetro, diretti a lasciar scoperte più a lungo le parti da rinforzare. È questo un espediente semplicissimo, la cui immensa utilità non può sfuggire ad alcuno. (1)

Ritocco. — Secondo l'arguta e vera definizione dell'Emerson (2) il ritocco « è il processo pel quale una fotografia buona, cattiva o indifferente è convertita in un cattivo disegno e pittura ». Molto vi sarebbe da dilungarci su questo soggetto, perchè non v'è in fotografia questione più agitata nè di più continua attualità. Fino ad ora si discuteva se fosse permesso al dilettante d'imitare il professionista che per le esigenze del pubblico è obbligato di riparare alla fedeltà della camera oscura, e alterare la immagine da essa data per farla avvicinare a quel tipo ideale di bellezza che il committente, e più spesso *la* committente, crede di rappresentare, o desidera di apparire sul ritratto; adesso invece si tratta del vezzo invalso in molti artisti fotografi di voler essere originali ad ogni costo e ottenere con un illegittimo connubio della fotografia e della pittura, effetti che quella sola non darebbe.

Anzichè lasciarci andare a una discussione che

---

(1) Vedi il citato nostro *Annuario*, pag. 11-12.
(2) Emerson P. H., *op. cit.*, pag. 184.

rimarrebbe sterile, esporremo i limiti entro cui si ha da razionalmente contenere il ritocco, avvertendo che se non può, come vorrebbero certi puritani, consistere semplicemente nell'otturare i punti trasparenti e le graffiature della pellicola, non deve neppure esser un mezzo per interpretare il proprio soggetto e dare alla riproduzione una parvenza d'arte, che altrimenti non possederebbe. Esso avrà naturalmente da concorrere allo scopo artistico che l'operatore si propone; ma vi si dovrà far sempre poco assegnamento, sforzandosi di ottenere una buona luce durante la posa e regolare la durata di questa e lo sviluppo in tal maniera da non ricorrere al ritocco che per quei casi in cui non si potrebbe rimediare altrimenti. Così sarà necessario farne uso per completare l'effetto in quei ritratti per i quali fu impedito di utilizzare tutte le risorse possibili: bisognerà per es. rendere più uniformemente chiare le parti illuminate del volto quando una luce imperfetta v'abbia prodotto dei contrasti, attenuare le rughe e le ombre troppo forti, togliere le irregolarità dell'epidermide, accentuare qualche colpo di luce, ove ciò giovi, etc. Un'altra serie di difetti cui si dovrà cercare di rimediare col ritocco è quella dipendente dall'imperfezione della lastra sensibile ordinaria a dare i colori coi loro giusti valori: si sa che gli occhi azzurri appariscono bianchi e senza espressione, i capelli biondi o rossi vengono scuri o neri, il chiaroscuro della carnagione non sempre vero, le macchie gialle della pelle, quasi invisibili all'occhio, riescono troppo marcate, e così via; ma tutto questo è difficile a togliersi col ritocco, e in alcune parti impossibile: sarà invece molto più utile usare lastre ortocromatiche le quali non allungano la posa che di una quantità assai piccola, eliminano tutti gl'inconvenienti suddetti, e riproducono esattamente le gradazioni dei colori delle

stoffe nelle *toilettes,* impossibili a ottenersi altrimenti.

Il ritocco propriamente detto viene praticato sulla pellicola del negativo, e dovrà eseguirsi da persona che alla conoscenza dell'estetica e del chiaroscuro, unisca le nozioni necessarie di anatomia umana e del disegno, e quelle tecniche speciali a quest'operazione; invero rendendo troppo uniformi o estendendo eccessivamente le parti luminose, disponendo i piccoli tocchi di lapis in senso differente dalla direzione dei muscoli, non rispettando rigorosamente i limiti di ciascuna parte dell'immagine, si finirebbe, in men che non si creda, col rovinare la prova anzichè migliorarla, sebbene ciò non appaia immediatamente all'occhio dei profani: un po' di pratica in un buono studio fotografico e la lettura di qualche libro metterà in grado il dilettante di serbarsi in un giusto mezzo lontano dagli eccessi opposti. (1)

Secondo noi però, tenuto conto delle condizioni in cui si trova il dilettante rispetto al professionista, non solo, ma anche dell'effetto artistico che presenterà la prova ultimata, i migliori resultati si otterranno limitando il ritocco sulla pellicola alla correzione delle imperfezioni fisiche per così dire, del negativo (fori, sgraffi) e di quelle derivanti dalle condizioni sfavorevoli nelle quali furono eseguiti la posa e lo sviluppo (rughe, macchie della pelle troppo marcate, etc.); riserbando tutto quanto si destina al perfezionamento del chiaro scuro e a rendere più modellate le figure, alla parte opposta del vetro. Infatti stendendo con un pennello sul rovescio di questo nelle parti corrispondenti alle

---

(1) Vedasi: KLARY C., *L'arte di ritoccare i negativi fotografici*, traduzione di P. Paolozzi. Milano-Roma, Trevisini edit.; LOMBARDINI A., *Anatomia Pittorica* (Manuali Hoepli).

ombre che si vogliono attenuare, o ai chiari da rinforzare, uno strato uniforme più o meno intenso di colore all'acquerello (preferibilmente di carminio) il rilievo è ancor meglio raggiunto e la pastosità aumentata, che non agendo sulla gelatina. La sola avvertenza da usare è che nella stampa della positiva non appariscano le ombre di tali ritocchi cui dà luogo lo spessore del vetro: ma queste si evitano facilmente ponendo il torchietto, durante l'impressione, sul fondo di una scatola che si cuopre con un vetro smerigliato, o con un foglio di carta vegetale più o meno opaca secondo i casi, mantenuto steso fra due vetri ordinarî. Si potrà ancora eseguire tale genere di ritocco (che è naturalmente applicabile non ai soli ritratti, ma, e molto efficacemente, ai paesaggi) stendendo uno strato uniforme di vernice opaca su tutto il rovescio del negativo, ed essiccato che sia, grattando le porzioni di colore corrispondenti alle parti dell'immagine che debbono conservarsi invariate, e rinforzando con lapis, sfumino, o pennello, i punti da alleggerire; in certi negativi di paese ove occorra soltanto render più opaco il cielo, basterà limitare detto strato di vernice alla porzione del rovescio che ad esso corrisponde, avvertendo che la vernice oltrepassi per uno o due millimetri la linea dell'orizzonte.

Per concludere, il ritocco deve esser ristretto all'eliminazione dei difetti e alla produzione di un rinforzo o indebolimento parziale dell'immagine, ma non deve mai giungere ad alterare, fosse pure a scopi lodevolissimi, la natura di questa, accoppiando al procedimento fotografico un altro procedimento, disegno o pittura che sia.

Processo positivo. — Dicemmo nel Capitolo I che questo era il terzo momento del lavoro fotografico in cui interviene la personalità dell'operatore, e

bisogna aggiungere come sia pure fra i più importanti: la qualità della luce per la stampa, il sistema di preparazione della carta e la natura della sua superficie, il formato e il colore dell'immagine, il genere di montatura, tutto dovrà esser scelto in rapporto al soggetto trattato e agli effetti voluti trarre da esso; nè si possono dare regole a questo proposito. Giova però avvertire come non si debba cadere negli eccessi: per molto tempo, anche quando furono noti, se non diffusi, nuovi processi positivi, gli operatori sembrarono distaccarsi a malincuore dall'albumina; ora poi, quasi non bastassero gli svariatissimi sistemi che ognuno ha a propria disposizione, v'è una tendenza in direzione opposta, e molti dilettanti valendosi delle carte alla gomma bicromatata ed altre, pretendono far passare per vere fotografie immagini multicolori, che attraverso le manipolazioni necessarie perdettero ormai i caratteri fondamentali di quelle. Per noi la fotografia dovrà rimanere monocroma, se vuol conservare la sua natura; e, specialmente nella produzione della positiva, valersi soltanto della luce e rifiutare ogni espediente tolto in prestito alla pittura, se non si vuol ridurla al grado di un'imperfetta contraffazione di quest'ultima. Il giorno che la fotografia dei colori giunga a ricevere un'assoluta generalità di applicazione, essa potrà costituire un mezzo preziosissimo dal punto di vista della riproduzione documentaria (come in oggi lo costituiscono in parte, i sistemi di foto-incisione e foto-tipografia multicolori), ma non potrà mai pretendere ragionevolmente a sostituire la pittura o ad esserne considerata l'uguale. Nè tale opinione sembri in contraddizione colle nostre premesse, perchè altro è dire che l'artista-fotografo dispone, più abbondantemente di quello che generalmente si supponga, dei mezzi proprî al pittore, altro è credere che ciò si esplichi

in una spesso ridicola imitazione esteriore dei resultati ottenuti da quest'ultimo.

Accennato ciò, passeremo in rassegna le varie fasi del processo positivo onde aver modo di esporre per ognuna, alcune brevi considerazioni.

Produzione dell'immagine. — Nei processi ordinari questa si ottiene mediante la semplice esposizione alla luce o stampa (albumina-cloruro, gelatina-cloruro, collodio-cloruro, carta salata, carta alla gomma lacca, etc.); ed anche in tale operazione si può contribuire in assai larga misura sulla qualità del resultato ultimo. A parte il fatto che se il negativo con tutti gli sforzi fatti, riuscì inferiore o superiore al grado d'intensità voluto, si può rimediare all'inconveniente colla scelta della carta sensibile (nel primo caso per esempio, si presterà meglio la gelatina-cloruro, nel secondo l'albumina o il collodio-cloruro), è dalla intensità e natura della luce utilizzata, che dipendono principalmente le qualità dell'immagine positiva. Nei limiti entro cui oscilla ordinariamente l'intensità dei negativi, si può dire che la stampa deve eseguirsi di regola alla luce indiretta più o meno viva secondo i casi, e non al sole; usando inoltre filtri diversi pei quali far passare i raggi luminosi prima che colpiscano il negativo, a seconda delle circostanze: se il negativo fu ritoccato anche sul rovescio, occorrerà, come dicemmo, un vetro smerigliato o la carta vegetale; se è molto debole, un vetro verde-chiaro; se possiede una velatura gialla, un vetro azzurro, per neutralizzare l'azione ritardatrice di tale colorazione, e così via, nei modi indicati dai tecnici. Potremo inoltre completare lo scopo propostoci col ritocco e ottenere le variazioni parziali d'intensità dell'immagine, limitando l'azione dei raggi luminosi mediante pezzi di carta vegetale di dimensione e forma appropriata da fissarsi sul cristallo del

torchietto per un tempo più o meno lungo: nei negativi di paesaggio, poi, ne' quali per es. non sia necessario applicare un cielo separato, un cartone che ricuopra il piano prospettico ma si estenda un po' al disopra dell'orizzonte, opportunamente rialzato, usato sul finire dell'impressione, impartirà al cielo una sfumatura nel caso che pur esistendo traccie di nubi, l'eccessiva opacità del negativo impedisse di avere l'effetto voluto. — Per dare un aspetto generale più fuso alla prova, qualunque sia il soggetto, può esser utile esporla alla luce diffusa per qualche secondo, appena tolta dal torchietto.

Naturalmente maggior latitudine è offerta all'operatore dalle carte positive a sviluppo, perchè in esse è più facile riuscire a dare all'immagine quel grado di pastosità o di contrasto che si ritenesse opportuno e il negativo non presentasse. Per regola generale, e salvo indicazioni contrarie, sarà utile eseguire l'impressione a luce artificiale piuttosto che a quella del giorno, perchè data la rapidità delle preparazioni, è possibile in tal modo di regolarne la durata più esattamente.

Colorazione e aspetto dell'immagine. — Sia l'uso di carte speciali, che l'adozione di particolari bagni d'intonazione mettono in oggi il dilettante in grado di realizzare quelle qualità e gradazioni di tinta che meglio rispondono a dare un'apparenza artistica alla prova e più convengono ai soggetti da essa rappresentati. Certo il miglior modo di utilizzare un fototipo costituente opera d'arte consiste nel riprodurlo per mezzo della fotoglittografia (comunemente detta foto-incisione), che dà quasi sempre risultati insuperabili; ma quanti, dilettanti e professionisti, sono in grado di valersene? Di qui lo sforzo costante di raggiungere effetti analoghi con procedimenti più semplici ed economici, e quindi più alla portata della generalità. A ciò si prestano ottimamente, le

carte al platino, alla gelatina-bromuro, e alla gelatina-cloruro opportunamente trattate; l'associazione dello sviluppo e dell'intonazione rende possibile effetti svariatissimi. [1] Elemento importantissimo pel raggiungimento di tale scopo è pure la natura della superficie e il colore proprio della carta su cui si stampa l'immagine: le tinte rosee e le lucentezze metalliche dalle quali un tempo i fotografi credettero dipendesse il valore d'una prova, sono ora passate di moda; e con ragione, se si pone mente come a un dato soggetto si confaccia meglio un colore di carta e d'immagine, un grado di lucidezza e di finezza nei dettagli, piuttosto che un altro. Perciò non a caso, ma dopo mature riflessioni, si dovrà scegliere una carta brillante o *mate*, o più o meno granulosa, di una o d'altra tinta, a seconda dei casi; guardando però sempre di non voler ottenere un'originalità ad ogni costo, perchè è facile trasmodare e cadere nell'eccentricità e nell'inverosimile.

Formato della prova. — In generale si riscontra nei dilettanti e nei professionisti una radicata credenza che cioè la positiva debba risultare di dimensioni uguali il più possibile alla lastra usata, e un'antipatia esagerata per il tagliarne via qualunque parte compresa nel negativo. Ciò sarà possibile ogni volta che uno studio preventivo accurato del soggetto abbia permesso di applicare i principî esposti a suo luogo, e quindi di scegliere la direzione, verticale o orizzontale, della lastra, l'altezza dell'obbiettivo rispetto a questa ecc.; ma se la fotografia

---

[1] Fra i tanti metodi di questo genere non sarà inutile citare quello indicato dal sig. Jul. Raphaels nella *Photographische Correspondenz* (1896) consistente nell'uso di carta alla gelatina-cloruro *mate*, che viene debolmente stampata e sviluppata all'acido gallico, per poi essere fissata all'iposolfito, od occorrendo, in un bagno unico d'intonazione e fissazione.

fu presa, come quasi sempre accade, dirigendo senz'altro la macchina verso il soggetto principale mentre l'asse dell'obbiettivo corrisponde al centro del vetro, è raro il caso che non vengano inclusi oggetti dei quali è desiderabile l'assenza, e non sia utile un ben assestato colpo di forbice. E si noti che anche nel primo caso l'osservazione tranquilla dell'immagine positiva può suggerire utili modificazioni delle sue dimensioni, che prima non apparivano necessarie; si abbia dunque ognora presente che si può benissimo tagliar via dalla prova una parte ora in altezza, ora in larghezza, od anche nei due sensi, per ottenere un sesto più gradevole e confaciente al soggetto. Per non esporci a rovinare una copia ben stampata, si potrà esaminarla cuoprendo con dei pezzi di carta le parti che si vorrebbero eliminare, prima di tagliarle. [1] Evidentemente tutto dipenderà dalle circostanze e non è possibile dare alcuna regola; però gioverà riflettere che è meglio ridurre una veduta a una piccola immagine costituente un vero quadretto, che non serbarla intatta ed avere una grande fotografia inconcludente. In ogni caso non si deve mai credere, come alcuni temono, di guastare la prospettiva perchè il punto principale viene a trovarsi in una posizione differente da quella prima occupata, od anche risulta fuori del quadro; non implicando affatto ciò simile conseguenza, come risulta da quanto dicemmo a pag. 39. Una regola generale però può darsi ed è questa: l'immagine deve essere tagliata in modo che i suoi lati maggiori sian paralleli alla direzione posseduta dalle linee dominanti nel quadro.

Fig. 35.

[1] A questo scopo si potrà far uso di due cartoncini tagliati in forma di squadra (fig. 35) con cui si circonda la prova, ponendoli coi vertici opposti, e scorrendoli in un senso o nell'altro sinchè si trovi la forma migliore.

Montatura della positiva. — È questa una parte troppo spesso trascurata dagli operatori, i quali si limitano quasi sempre a usare un genere di cartone invece di un altro, sol perchè è più nuovo o usato, senza considerare gran che se il colore e le dimensioni di esso possano influire sull'effetto ultimo presentato dalla prova. In realtà questo dipende in molta parte dalla montatura. Anche ciò è più che altro questione di gusto; ma si possono stabilire alcuni principî generali entro cui sarà bene procurare di mantenersi. Così il colore del cartone non deve contrastare troppo colla fotocopia e nello stesso tempo non essere con questa assolutamente uniforme; esso deve farla risaltare, non abbatterla. Un cartoncino bianco puro potrà qualche volta essere utile; ma nel maggior numero dei casi è bene che la tinta sia un po' meno chiara delle parti più luminose del soggetto; inversamente un fondo nero quasi sempre distoglie l'attenzione dalla fotografia. Ora è appunto ad evitare questo che si deve mirare: l'occhio dell'osservatore non deve mai essere distratto, ma attirato su di essa. Si può dire che le diverse gradazioni del grigio sono in massima, le più convenienti; il bianco-crema, l'avana chiaro convengono pure in molti casi. Un piccolo margine bianco tra la positiva e il cartone è quasi sempre di bell'effetto: esso si può ottenere sia attaccando un rettangolo di carta bianca un po' più grande della prova, sul cartone prima d'impostarvela, sia proteggendo dalla luce durante la stampa i bordi della carta sensibile mediante un foglio nero munito di apertura rettangolare della dimensione voluta, posto fra quest'ultima e il negativo. Si guardi però che tale margine non abbia larghezza eccessiva, perchè allora anzichè giovare nuocerebbe all'effetto; a meno che non si tratti di una prova molto piccola cui si vuol dare maggior risalto. Talvolta, può meglio

convenire che invece di bianco esso sia leggermente velato o più o meno scuro: tali gradazioni si otterranno esponendo nuovamente alla luce più o meno a lungo, la prova in cui si lasciarono bianchi i bordi, dopo aver nascosto l'immagine con un rettangolo di carta nera esattamente ritagliato. Il margine bianco conviene quando si voglia far risaltare gli scuri dell'immagine; uno d'intensità simile alle mezze tinte le dà aspetto fuso; uno un po' scuro, finalmente, darà rilievo alle prove in cui prevalgono i chiari.

Il cartone dovrà essere in generale assai più grande della fotocopia; inoltre conferirà all'aspetto artistico della prova la presenza di quel leggero incavo rettangolare ad angoli arrotondati nel cui centro trovasi l'immagine nelle incisioni. Esso dovrà sorpassare di poco le dimensioni della prova e può ottenersi sia passando nella pressa *à satiner* a due a due i cartoncini, faccia contro faccia, in mezzo ai quali si pose nella parte centrale un cartone resistente della forma che dovrà avere l'incavo, sia pressando la prova già montata e ben secca in un copia lettere contro una lastra metallica levigata di forma corrispondente all'incavo che si vuole produrre.

Finalmente, come una fotografia, sia essa destinata ad un'esposizione o a servire di decorazione, è generalmente posta in cornice, così occorrerà sia inquadrata in modo da aumentare il suo valore artistico; mentre in generale non si dà a ciò la necessaria importanza. La cornice ha lo scopo d'isolare l'immagine e concentrarvi l'attenzione; quindi la forma, la larghezza, il colore di essa dovrà concorrere a tale intento. Le cornici di effetto, a buon mercato, con dorature, sono le meno adattate; una striscia in legno naturale, di larghezza moderata, con o senza filetto d'oro, dà in generale rilievo

alla prova, e conferisce alle mezze tinte; il verde-olivo scuro, il verde-azzurro, il rosso-bruno, il nero, presentano pure vantaggi. Con alcune cornici l'immagine viene a trovarsi in avanti, per rapporto alla parete a cui sono appese; le più usate però son quelle in cui essa si trova al fondo dell'incavo. La pratica suggerirà, mediante il confronto, quando a un dato soggetto convenga un'incorniciatura che lo faccia risaltare o per similitudine o per contrasto, vale a dire quando, per esempio, a una scena semplice si debba porre una cornice pure semplice od una molto ricca.

*
* *

A questo punto la fotocopia è ultimata e termina pure il nostro modesto libretto. Esso, osiamo sperare, non avrà deluso troppo l'aspettativa generata dal titolo, che, è bene rammentarlo, non era « *La* fotografia artistica » ma semplicemente « Fotografia artistica », volendosi con ciò avvertire che si trattava soltanto di una raccolta di, speriamo utili, indicazioni, non di una trattazione completa. Il nostro unico voto è che esse, come i semi che cadendo su un terreno propizio germogliano rigogliosamente, possano trovare lettori intelligenti e ingegnosi che sappiano trarne profitto, aggiungendo del proprio quello che in esse manca. In questa lusinga posiamo la penna, sottoponendo, per finire, alla meditazione del dilettante alcuni precetti pieni di buon senso, già dati dall'Abney, e che possono dirsi il Dodecalogo dell'artista fotografo:

I. Apprezzare ciò che sarà bello quando se ne abbia interpretato il colore in una tinta monocroma.

II. Conoscere i mezzi atti ad escludere, quando sia possibile, quello che non è artistico.

III. Studiare il soggetto, per poter cogliere

l'occasione che si presenterà di riprodurlo nel suo aspetto più favorevole.

IV. Aver sempre un apparecchio quando si va alla ricerca di motivi.

V. Esser pratici e razionali nell'esposizione e nello sviluppo, evitando quanto v'ha di meccanico in tali operazioni.

VI. Non credere che tutto quanto è fuori fuoco sia artistico.

VII. Porre da lato il lavoro manuale, e chiedere alla luce tutto ciò che si desidera.

VIII. Possedere larghissima dose di pazienza ed escludere dal proprio vocabolario le parole poco gentili.

IX. Rammentare che una veduta varia di aspetto secondo le linee e correggere queste ove occorra.

X. Fare intervenire il cervello in tutti i procedimenti esercitando le proprie qualità di discernimento e ragionamento.

XI. Esser soddisfatti con soggetti semplici, evitando quelli la cui bellezza dipende unicamente dal colore.

XII. Non voler provocare una sensazione a ogni costo e limitarsi a un lavoro modesto e buono.

BIBLIOTECA DELL'ARTISTA FOTOGRAFO

Opere sull'Arte in generale.

Blanc Ch. *Grammaire des arts du dessin.*

Di quest'opera magistrale, che il dilettante dovrebbe leggere e meditare da cima a fondo, è dedicato alla pittura il Libro III (pagina 480 e seg.), il quale servirà indubbiamente a svegliare e sviluppare nel lettore il sentimento artistico indispensabile all'operatore che vuol meritare il titolo d'artista.

Brüke e Helmholtz. *Principes scientifiques des Beaux-Arts.*

Indichiamo pure questo trattato perchè servirà di complemento al precedente, mostrando il fondamento scientifico delle regole d'arte.

Ruskin J. *Elementi del Disegno e della Pittura.* Traduzione di E. Nicolello.

L'esser recato in italiano quarant'anni dopo che uscì per la prima volta in Inghilterra, nulla toglie alla freschezza e utilità del libro, che s'indirizza specialmente a chi non sa il disegno, di cui la cognizione è indispensabile all'artista fotografo. Coloro che già ne posseggono gli elementi troveranno nella Parte III (pag. 196 e seg.) un'esposizione chiara e succosa delle *leggi della composizione,* naturale appendice al nostro Cap. V. La traduzione, molto commendevole, contiene opportuni raffronti con gli scritti dell'immortale Leonardo e di altri maestri italiani.

Reynolds J. *Discourses on art.*

Opere sulla Fotografia Artistica.

De la Sizeranne R. *La Photographie est-elle un art?*

Emerson H. P. *Naturalistic photography for students of art.*

Raphaels J. *Kuntlerische Photographie.*

Robinson P. H. *De l'effet artistique en photographie.* Traduzione di H. Colard.

Robinson P. H. *Les elemens d'une photographie artistique.* Traduzione di H. COLARD.

Puyo C. *Notes sur la Photographie artistique.*

Horsley Hinton A. *Practical pictorial photography.*

Andrews J. *Studies in photography.*

Horsley Hinton A. *L'art photographique dans le paysage.*

Robinson P. H. *La photographie en plein air.* Traduz. di H. COLARD. (1)

Courrèges A. *Le portrait en plein air.*

Bergon P. e **Le Bégue R.** *Le nu et le drapé en plein air.*

---

(1) Riuniamo qui i titoli delle opere principali del ROBINSON per coloro che desiderano leggerle nella forma originale: *Pictorial effect in photography — Picture making by photography — Letters on landscape photography — The studio and what to do in it — Sun artist — Short chapters on art photography.*

Tav. I.

Ritratto.

Cliché d. Photo-Gazette, 3 Rue Racine, Paris.